



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**El juego del genio:  
parodia y géneros de masas en tres novelas de Eduardo Mendoza**

**TESIS**  
Que para obtener el título de  
**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

**PRESENTA:**  
Paulina Del Collado Lobatón

**DIRECTOR DE TESIS:**  
Dr. José María Villarías Zugazagoitia

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos:

La gestación de esta tesis, lentísima, tiene más que ver con una carrera de resistencia vital que con un logro académico. Por eso he decidido agradecerles a las personas que estuvieron ahí todo este tiempo, aguantando mi mal humor, mis procesos de autoflagelación y mis temporadas de total negligencia y abuso del Netflix para evitar la titulación.

La primera, porque en mi vida siempre es la primera, es Mónica Lobatón. Gracias por ser mi equipo, mi mecenas y mi cómplice hasta hoy.

A mi familia, por hacerme saber que lo importante en la vida siempre es lo que sucede afuera del salón de clases. Esto es para mis papás, Adriana y Pedro, y para mis hermanos: Pive, la Gorda y el Moco. También para Camila (a quien le dio el tiempo de ser un cigoto, gestarse, nacer y aprender un vocabulario total de diez palabras, incluyendo “pizza”, en lo que yo procrastinaba la tesis).

A mis amigos, quienes en este momento de mi vida son mi familia; por la música, las conversaciones y la paciencia. Gracias por no dejar que me subestimara a mí misma: Adam Vázquez, Ale Vela, Marisol García, Itzel Cisneros, Mariana Magdaleno, Vladimir Saldívar, Georgina Heredia, Fernando Barajas, Mateo Granillo, César Ambriz, Juan Carlos Franco y Rodrigo Hernández.

A mis padres adoptivos: Maribel Cruz y Mateo Vázquez, porque tener una familia postiza hace toda la diferencia cuando uno está lejos de casa.

A los maestros que en mi paso por la carrera me contagiaron su pasión por la docencia y por la literatura; gracias a José María Villarías, Raquel Mosqueda, Mariana Ozuna, Mónica Quijano, Rafael Mondragón y Lilián Camacho.

También quiero agradecer a los lectores de esta tesis por su tiempo, sus observaciones y su empatía. Gracias por ayudar a este fósil a titularse: Raquel Mosqueda (sí, estoy doblemente agradecida), Ingrid Solana, Hugo del Castillo, Juan Vadillo y, al asesor más paciente del mundo, José María Villarías.

A Nina Simone, mi perra, porque siempre le da gusto verme y porque nunca me trató diferente por no estar titulada.

A Luke Skywalker, mi erizo pigmeo africano, porque jamás le importó lo que los demás pensarán de sus púas.

## Índice

Introducción.....	5
Capítulo 1: La sonrisa española.....	9
1.2 Para no extraviarse en el laberinto: Mendoza y su contexto histórico.....	9
1.3 De algún lugar tuvo que haber salido: los orígenes de Mendoza.....	14
Capítulo 2: Intertexto y parodia.....	19
2.1 El <i>déjà lu</i> , el <i>déjà vu</i> , el <i>déjà</i> de la intertextualidad.....	19
2.1.1 El texto se le escapa al libro: intertexto y contexto.....	27
2.2 Un intertexto que ríe: la parodia.....	33
2.2.1 Interpretaciones sobre la parodia.....	37
2.2.2 La parodia de las mil caras: características del género.....	44
Capítulo 3: El meollo Mendoza: lectura y reinterpretación de los géneros de masas.....	48
3.1 El enredo del género.....	57
3.1.1 <i>Demasiados hilos sueltos para tejer una madeja</i> : Mendoza y la novela policial.....	70
3.1.2 <i>Aterrizaje efectuado sin dificultad</i> : Mendoza y la ciencia ficción...	89
3.1.3 <i>Al menos mírame a los ojos</i> : Mendoza y la novela sentimental.....	99
Capítulo 4: El homo Mendoza.....	110
4. 1 La mirada del extranjero: no soy de aquí ni soy de allá.....	114
4. 2 El, nada sutil, arte del disfraz.....	124
4. 3 Héroes raros para un mundo raro.....	133
Conclusiones.....	145
Bibliografía.....	153

*Yo soy feliz desde que comprendí que mis novelas  
tienen gran ascendencia en el mundo universitario porque  
permiten escribir artículos larguísimos sin ningún fundamento.  
Y a eso contribuye, claro está, poder cruzar en el mismo párrafo  
a personajes como Pulgarcito y Deleuze.*

Eduardo Mendoza

*My way of joking is telling the truth;  
that is the funniest joke in the world.*

George Bernard Shaw

## Introducción

La empatía suscitada por un texto en un investigador es única y debe ser atesorada. Existen obras capaces de cambiar la forma de relacionarnos con aquello que nos rodea. Yo, en lo personal, he aprendido a no tomarme las cosas en serio, principalmente a mí misma. Me he educado para ver al mundo desde un humor agridulce. Por eso, al encontrarme con Eduardo Mendoza y con sus narraciones, supe que estaba ante un escritor que busca reírse y disfrutar cada minuto de su labor creativa. Para mí esto fue suficiente: por eso Eduardo Mendoza fue mi punto de partida.

La obra de Mendoza ha sido ampliamente leída y estudiada en España. Eduardo Mendoza es un escritor presente en el mercado, en las bibliotecas escolares y en las estanterías tanto de lectores primerizos como de críticos literarios. Las posturas con respecto a su obra son, en cierta manera, contrarias: por un lado, hay quienes ven en Mendoza a un escritor que ha sabido alimentarse tanto de la tradición literaria como de las coyunturas históricas que él mismo ha vivido; por otro, existe un sector de la crítica que descarta la calidad de su obra con el argumento de que ésta es demasiado fácil, como si la sencillez y la claridad fueran elementos que demeritaran su trabajo literario.

Las novelas de Eduardo Mendoza han sido objeto de diversos análisis en la península ibérica. Entre quienes han seguido de cerca la trayectoria personal y profesional del autor, no pueden dejarse de lado las aportaciones del periodista catalán Llàtzer Moix, en el libro *Mundo Mendoza*, el cual ofrece una lectura atenta de la producción mendocina, además de aspectos biográficos del escritor y de una serie de entrevistas con personajes cercanos a Mendoza.

Algunos estudios que contribuyen a ubicar el lugar de Mendoza dentro de la

narrativa española contemporánea, son los elaborados por María José Giménez Micó (*Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición*), Héctor Herráez (*La estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza*) y David Knutson (*Las novelas de Eduardo Mendoza. La parodia de los márgenes*), los cuales conciben al autor como representante de la novela policial en España o se limitan a analizar alguna de sus novelas en específico.

La obra de Mendoza se ha estudiado poco en nuestro país. A pesar de que es fácil encontrar sus novelas en librerías y bibliotecas, no son muchos los trabajos, artículos o tesis que hablen sobre las mismas. Cabe mencionar, como antecedente del presente trabajo, la tesis de licenciatura elaborada por Angye Arellano: *Todos los laberintos llevan a Eduardo Mendoza: dos novelas paródicas*, perteneciente a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Es necesario realizar más estudios académicos sobre Eduardo Mendoza por lo singular de su trayectoria, ya que es un escritor con más de 15 novelas publicadas y 40 años de experiencia que ha logrado mantenerse vigente entre sus lectores. Es posible que una de las claves de dicha permanencia sea su habilidad para analizar las coyunturas sociales por las que ha pasado España desde la segunda mitad del siglo XX hasta el día de hoy.

Esta tesis pretende explorar los mecanismos paródicos de los cuales se vale Mendoza para urdir tres de sus novelas de tono más lúdico: *Sin noticias de Gurb* (Seix Barral: 1991), *El año del diluvio* (Seix Barral: 1992) y *El enredo de la bolsa y la vida* (Seix Barral: 2012). La elección de las mismas obedece a que, durante mi lectura, advertí la tendencia de Mendoza a utilizar el mismo cincel para esculpir sus ficciones, como si escribir se tratara de hacer embonar las piezas de un rompecabezas. El eje del que parte Mendoza es la parodia y ésta le permite abreviar de distintas fuentes, ya sea de la tradición más asociada al canon literario, hasta lo más actual de la cultura popular. Por lo tanto, esta

investigación pretende arrojar algo de luz a la forma en que el escritor catalán fragua sus novelas, en particular aquellas que han sido desatendidas por un sector de la crítica que las considera obras menores.

Eduardo Mendoza, como el epígrafe que inicia este estudio, también se permite cruzar en el mismo párrafo a Pulgarcito y a Deleuze sin ningún reparo. No obstante, el simple divertimento de los lectores no es el objetivo de ninguna de sus narraciones. Siempre, detrás de la sonrisa que puede provocar el texto, descansa una verdad incómoda, en el caso de estas novelas una mordaz crítica a la sociedad actual.

Por esta razón, la parodia es el mecanismo eje de las novelas de Mendoza. La crítica social en su trabajo se basa por completo en la yuxtaposición de elementos (tradicción, subgéneros, fórmulas, referentes) y en la creación de una propuesta que pone en crisis a una modernidad repleta de contradicciones.

En específico me interesan los juegos de sentido y sobreposición de las fórmulas empleadas por Mendoza en la composición de su obra ya que, de alguna manera, éstas son narraciones “cortadas con la misma tijera”. Por esta razón decidí hacer un análisis comparativo entre las tres novelas mencionadas líneas arriba. De esta manera consideré dividir el presente estudio en cuatro capítulos que a su vez contendrán distintos subapartados.

En el capítulo 1 “La sonrisa española” se intenta ubicar la obra de Eduardo Mendoza dentro del contexto de la nueva narrativa española. El entorno social y político en el que surgen sus novelas es decisivo para entender aquello que el autor parodia y satiriza. Por eso, el primer apartado de dicho capítulo aborda la situación de la literatura en España hacia finales del régimen franquista, mientras que el segundo, ubica a Mendoza en este universo y contextualiza su labor literaria.



En el capítulo 2 “Intertexto y parodia” se hace una revisión generalizada sobre la parodia como mecanismo intertextual, se parte del fenómeno mismo de la intertextualidad con base en las reflexiones de Julia Kristeva y las aportaciones de Linda Hutcheon al respecto. Después se analiza la parodia como una forma de intertextualidad que reconoce la imposibilidad de la originalidad en el mundo contemporáneo y admite la creación de un texto nuevo que proponga, como lo dice Hutcheon, una lectura posmoderna del pasado.

En el capítulo 3 “El meollo del género” se plantea una revisión generalizada de la evolución de los géneros, en especial de la narrativa y sus subgéneros, y se rescata el conocimiento que Eduardo Mendoza tiene de los géneros de masa, en concreto, de la narrativa policial, de la ciencia ficción y de la novela sentimental. Asimismo, se establece la noción de “fórmula”, clave en la construcción de la parodia, y se enlistan los elementos de dichos géneros presentes en las tres novelas analizadas.

En el capítulo 4 “El homo Mendoza” se propone una comparación entre los personajes que Eduardo Mendoza elige para protagonizar sus tres narraciones, pues estos se construyen de manera semejante a través de cuatro rasgos que los caracterizan: la condición de extranjeros en el entorno donde se desarrollan, la aspiración de parecer alguien más a través del uso del disfraz, el carácter de antihéroes y la construcción a partir de estereotipos sociales.

## Capítulo 1

### La sonrisa española

El 20 de noviembre de 1975 es una fecha significativa en la historia de España. Ese día la dictadura militar de Francisco Franco, quien mantuvo al país bajo un régimen dictatorial de más de tres décadas, concluyó con su muerte. También, ese mismo año, un joven catalán debutaba en la escena literaria con una novela que marcó el momento de la transición política de la España militar hacia la democracia. Él era Eduardo Mendoza y la novela con la que se dio a conocer fue *La verdad sobre el caso Savolta*.<sup>1</sup>

Después de la Guerra Civil y con el triunfo del militarismo, buena parte de los narradores españoles —en especial los que comulgaban con el bando republicano— se vieron obligados a enfrentar la censura y a crear mecanismos para evadirla o, en su defecto, a abandonar España para escribir desde el exilio.

#### 1.1 Para no extraviarse en el laberinto: Mendoza y su contexto histórico

El régimen militar buscó ejercer un control férreo sobre los productos culturales consumidos por la población española. En el caso de libros, periódicos y revistas se prohibió la circulación de materiales con contenidos sexuales, pornográficos, marxistas, o cualquier texto considerado contrario a los principios del régimen. Lo que instituciones conservadoras como la iglesia católica y el estado totalitario buscaron fue la “aniquilación de toda obra cultural creada durante la Segunda República”.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Eduardo Mendoza tenía 28 años cuando entregó la novela a sus editores en 1971. No obstante, ésta vio la luz cuatro años más tarde.

<sup>2</sup> Pedro Jiménez, “Apuntes sobre la censura durante el franquismo”, en *Boletín AEPE*, no. 17, 1977. Recuperado de *Biblioteca Cervantes Virtual*  
[http://cvc.cervantes.es/Ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/boletin\\_17\\_10\\_77/boletin\\_17\\_10\\_77\\_03.pdf](http://cvc.cervantes.es/Ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/boletin_17_10_77/boletin_17_10_77_03.pdf), consultado 23/07/16.

La censura, más cruda con la prensa y los folletines, también recayó sobre los narradores. Muchos se vieron obligados a eliminar páginas enteras de sus libros para poder ser aprobados por los censores. Otros acudieron a las imprentas internacionales para dar a conocer las primeras ediciones de sus obras. La Ley de Prensa, que entró en vigor en 1938 (Ley Serrano Súñer) y estuvo vigente hasta 1966 (Ley Fraga), confería al Estado el poder de controlar cualquier tipo de manifestación (periodística, literaria, cinematográfica, musical o gráfica) que fuera en contra del “Movimiento Nacional”. Los censores debían reparar en aspectos como la ortodoxia, la moral y el rigor político de los textos examinados.<sup>3</sup>

Las medidas represivas del régimen llevaron a muchos autores a idear formas para señalar la poca legitimidad de las instituciones españolas y las problemáticas sociales ignoradas por el discurso oficial, al respecto señala el escritor Juan Goytisolo: “Si algún mérito hay que reconocer a la censura es el de haber estimulado la búsqueda de las técnicas necesarias al escritor para burlarla”.<sup>4</sup>

De esta manera, la literatura producida durante la posguerra logró trasponer los conflictos sociales colectivos a una lente individual e intimista, el objetivo y el efecto buscado eran los mismos: la denuncia silenciosa del régimen. En la década de los cuarenta se publicaron dos novelas que dibujaban con exactitud el vacío existencial y la nula posibilidad de movilidad social padecida por los españoles: *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela y *Nada* (1944) de Carmen Laforet. Más tarde, durante la década siguiente, el mismo Cela con *La colmena* (1950) inició un movimiento literario, el

---

<sup>3</sup> *Idem.*

<sup>4</sup> Juan Goytisolo, citado por María José Giménez Micó, *Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición*, Madrid: Pliegos, 2000, p. 43.

de novela del realismo social, donde la denuncia provenía de la voz de personajes colectivos y donde la crítica a las instituciones tomó mucha más fuerza.

Sin embargo, a mediados del siglo XX la novelística española se enfrentaba al anquilosamiento, el realismo social se había agotado. Esta necesidad dirigió la mirada de los narradores españoles hacia movimientos literarios provenientes de otros lugares: el *boom* latinoamericano y el *nouveau roman* proveyeron los elementos estilísticos necesarios para hacer una literatura que cuestionara al régimen. Publicaciones como *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio (1956), *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos (1962) y *Señas de identidad* (1966) de Juan Goytisolo, dejaron en claro que la novela en España estaba lejos de agotarse.

Estas obras pusieron en entredicho los mitos sociales que sacralizaban al gobierno y mostraron situaciones de alienación extrema donde los personajes no tenían lugar al interior de la sociedad. Autores como Martín Santos y Goytisolo se valieron de la experimentación y desestabilizaron los horizontes de expectativa del público lector. Así, alejaron al receptor de una literatura de fácil acceso por su opacidad. El motor de la conciencia crítica era la violencia estilística, el distanciamiento y la reflexión que suscitaban las obras.

Una vez que el experimentalismo, tan característico de las vanguardias del siglo XX, comenzó a dar sus últimos coletazos en España, muchos se preguntaron hacia dónde podía ir la novela después de haber roto con formas anteriores. La propuesta literaria de Mendoza fue una de tantas respuestas; el catalán puso sobre la mesa la posibilidad de ir al pasado. Fue necesario revisitar la tradición y tomar de ella rasgos que fortalecieran las historias. Dicha revisión era válida, comprobaba Mendoza, siempre y cuando esta vuelta hacia atrás se hiciera desde una perspectiva descarada y cargada de ironía.

Para Mendoza las obras del experimentalismo eran una literatura dolorosa, seria y ensimismada, aunque para muchos estudiosos de ese periodo también significaban una muestra de resistencia y su desarrollo fue necesario para mantener viva a la novela durante el régimen. La búsqueda de Mendoza era distinta porque, más que explorar los límites del lenguaje, se relacionó con una vuelta al relato, con la adopción de la anécdota y la valoración de la narración pura.

Con *La verdad sobre el caso Savolta* la censura franquista se hizo sentir menos sobre el joven Eduardo Mendoza. Lo único alterado fue el título original de la novela, *Soldados de Cataluña*.<sup>5</sup> Esta obra, publicada además en una temporada en la que Mendoza ya no vivía en España, y editada por el escritor Pere Gimferrer, volteó la mirada —tanto del público como de la crítica— sobre la figura del catalán.

En el primer informe de censura de *La verdad sobre el caso Savolta*, fechado el 13 de septiembre de 1973 y rescatado por la investigadora Susan Mooney, se lee:

Novelón **estúpido y confuso, escrito sin pies ni cabeza**. La acción pasa en Barcelona en 1917, y el tema son los enredos de una empresa comercial, todo mezclado con historias internas de los miembros de la sociedad, casamientos, cuernos, asesinatos y todo lo típico de las novelas pésimas, escritas por escritores que no saben escribir.<sup>6</sup>

Pero, ¿qué significó entonces haber sido el autor de la primera novela de la transición democrática? La novela tiene una propuesta estructural clara basada en una sucesión de engranajes, donde se mezclan documentos (jurídicos, epistolares, periodísticos, entre otros) y géneros. Aunque lo más innovador fue en realidad lo más tradicional: en *La verdad sobre el caso Savolta* se cuenta una historia y se regresa, de alguna forma, a una literatura

---

<sup>5</sup> Editorial Planeta lanzó una edición conmemorativa de la novela en 2015 con su título original con motivo del 40 aniversario de su publicación.

<sup>6</sup> Llàtzer Moix, *Mundo Mendoza*, Barcelona: Seix Barral, 2006, p. 76. Las negritas son mías ya que se resalta la tendencia de Mendoza de beber de varias fuentes, de ser fragmentario y de jugar con las tipologías textuales.

accesible y, lo que más interesa a este estudio, se da rienda suelta a una prosa cargada de humor y de afición por el suceso narrativo.

Pero, ¿de verdad había espacio para el humor en una España cansada y harta de la injusticia?

El final de la dictadura supuso la adquisición de una serie de libertades y derechos asociados a los Estados modernos que eran, como principios, incompatibles con el autoritarismo franquista: libertad de expresión, igualdad ante la ley, democracia, Estado liberal, representación constitucional, sufragio universal, sociedad civil con derecho a expresión. La adquisición de estas libertades tiene un impacto casi inmediato en la percepción de la sociedad civil misma, que a su vez se traduce en manifestaciones culturales que plasman y hacen patentes esas nuevas libertades.<sup>7</sup>

Se ha escrito mucho sobre el trauma que significó la Guerra Civil en España, así como también se ha criticado el silencio guardado por el discurso oficial después de tantos años de franquismo. Mendoza propone la risa y la mirada ambigua al interior de una sociedad herida que no sabe muy bien cuál será su siguiente paso.

Desde antes del debilitamiento del régimen, buena parte de la comunidad catalana buscó incansablemente establecer una identidad propia y una distancia política hacia el resto del país. Lo que el Estado autoritario juzgaba separatista es lo que hasta el día de hoy los catalanes defienden como propio y como digno de ser aquello que los defina.

La búsqueda de dicha identidad, dolorosa pero también poblada de lugares comunes, fue un material decisivo para las parodias de Mendoza, quien siempre ha demostrado un interés particular por regresar al pasado oficial español y por ensayar una radiografía social, de un momento traumático o decisivo de la historia, para deconstruirlo y

---

<sup>7</sup> Mari Paz Balibrea, "La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación", en *Iberoamericana II*, no.7, 2002, p. 112.

reinterpretarlo desde la visión de un abanico de personajes vencidos. Desde esa posición, Mendoza cuestiona las verdades aceptadas sobre la sociedad catalana.<sup>8</sup>

Ya se ha mencionado que la transición española hacia la democracia trajo consigo la adopción de prácticas asociadas a los estados modernos. El consumo neoliberal, característico de la cultura estadounidense, fue una de ellas. De pronto, existía un público español ávido de contenidos culturales, se creó entonces un sistema de mercado y consumo cultural que satisficiera esta demanda a través de industrias como la editorial y la cinematográfica. La crítica que subyace a la narrativa mendocina es hacia esa España que se integró al mundo y comenzó a imitar, torpemente, la forma de ser de las naciones modernas.

## **1.2 De algún lugar tuvo que haber salido: los orígenes de Mendoza**

Eduardo Mendoza Garriga nació en Barcelona el 11 de enero de 1943. Creció al interior de una familia que no padeció la violencia del régimen. Ninguno de sus miembros fue perseguido ni mucho menos se vio obligado al exilio para sobrevivir. Mendoza perteneció a la clase media alta catalana de mediados de siglo y tuvo acceso a una educación privilegiada. Desde pequeño, se acercó a la biblioteca familiar; poblada de novelas rusas, inglesas y norteamericanas. Estas lecturas marcaron su afición, crucial en su desempeño como traductor literario, hacia otras lenguas y otras culturas. De hecho, en diversas entrevistas habla de los libros de su tío y de su abuelo paterno.<sup>9</sup>

La vocación por la escritura como profesión llegó hasta la edad adulta. Para el Mendoza adolescente, leer era una forma de sobrevivir al verano. Cuando se enfrentó con la

---

<sup>8</sup> *Cfr.* Giménez Micó, *op. cit.*, p. 16.

<sup>9</sup> *Cfr.* Llàtzer Moix, *op. cit.*, pp. 16-25.

decisión de elegir una profesión, Eduardo Mendoza ingresó a la Facultad de Derecho de la Universidad de Barcelona con la esperanza de satisfacer las expectativas de su padre. Ahí hizo poca vida política, la necesaria para adaptarse a una juventud que bullía con los movimientos sociales de los años sesenta pero con la que no se sentía identificado.

Luego Mendoza se trasladó a Londres, donde pasó una temporada estudiando Sociología. Ahí también se empapó de la cultura anglosajona, escuchó por primera vez a los Beatles y a los Rolling Stones, e hizo sus primeras lecturas en inglés. Escritores como D.H. Lawrence, Charles Dickens y E.M. Forster sellaron una etapa significativa en la vida del catalán porque su lectura contribuyó y nutrió su profesionalización en el campo de la traducción. Este oficio le valió, años más tarde, en 1973, un puesto como traductor e intérprete oficial de la Organización de las Naciones Unidas en la ciudad de Nueva York, donde vivió por más de diez años.

Es medular destacar el contacto entre Eduardo Mendoza y la cultura popular estadounidense porque su consumo del cine, de las novelas de géneros como el policial y el sentimental, y su contacto con los modelos de vida capitalista, marcaron en gran medida la pauta que seguiría su poética por el resto de su vida.

Resulta difícil determinar el lugar exacto que ocupa Mendoza entre sus contemporáneos porque no se puede hablar de una generación o de un grupo delimitado a la manera, por ejemplo, del grupo nacido alrededor de los veinte —conocidos como los “niños de la guerra”— y conformado por figuras como Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Rafael Sánchez Ferlosio. Mendoza no perteneció a ninguna escuela en concreto, en parte porque su vocación no fue explícitamente literaria.

Al respecto el mismo Mendoza afirma no haber sentido identificación alguna con los narradores que publicaron antes de él:



Autores en boga como Luis Romero o José María Gironella no me estimulaban. Cuando leía a literatos más formalistas, experimentales, que también caracterizaban la época probablemente, (Luis Martín Santos, Juan Goytisilo), y acaso con mayor ambición, me daba cuenta de que no constituían un referente adecuado para lo que yo pretendía: contar una historia como quien monta un mosaico... Y, en la indecisión, me dije: vamos a ver qué pasa si mezclo géneros.<sup>10</sup>

Cuando Mendoza habla de esas formas de hacer literatura que “no constituían un referente” para lo que él quería explorar, se refiere a la escena de la narrativa española en ese entonces, en la cual predominaba la última ola del realismo social, por un lado, y por el otro, la emergencia de la literatura experimental. Mendoza apareció como una voz distinta, que no se le parecía realmente a nada, pues volteaba hacia la tradición cervantina, la picaresca, a Pío Baroja y a Ramón del Valle-Inclán.

Los críticos siguieron de cerca los pasos de aquel Eduardo Mendoza debutante. Tal vez por eso su siguiente publicación pondría en crisis y determinaría la manera en que sus novelas serían leídas, tanto para el público como para los lectores al interior de los circuitos universitarios. En 1979, la publicación de *El misterio de la cripta embrujada*, primera aparición del jocoso detective de Mendoza, dividió a quienes estudiaban sus obras en dos polos opuestos: quienes defendieron el estudio de su etapa seria y aquellos que valoraban más su etapa cómica.

Sobre lo anterior también hace hincapié Llàtzer Moix: “A un lado han sido colocadas las novelas serias, también tildadas por la crítica de mayores. Al otro, los «divertimentos», las llamadas novelas menores”.<sup>11</sup> Esta polarización de la obra mendocina

---

<sup>10</sup> Llàtzer Moix, *op. cit.*, p. 56.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 109. Mientras que por un lado hay novelas como *La verdad sobre el caso Savolta*, *La ciudad de los prodigios*, *Una comedia ligera* y *Riña de gatos*. En el otro están la serie de su detective lunático *El misterio de la cripta embrujada*, *El laberinto de las aceitunas*, *El misterio del tocador de señoras*, *El enredo de la bolsa embrujada* y *El misterio de la modelo extraviada*, *Sin noticias de Gurb*, *El trayecto de Horacio Dos*,

muestra una visión muy limitada de un autor que es, sobre todo, multifacético. No importa el tono, el tratamiento o la profundidad elegidos por Mendoza en sus narraciones; lo relevante es que detrás de cada una de sus novelas hay un atento espectador del mundo que pone en entredicho a una sociedad desencantada.

Si bien es cierto que esta división obedece a búsquedas claramente distintas por parte de Mendoza, también es importante recalcar el trabajo de concatenación y montaje de elementos que hacen agudas, efectivas y francamente divertidas, a sus mal llamadas novelas “menores”. En éstas el humor no demerita la calidad literaria, sino que es síntoma de su capacidad creativa. A su producción literaria la ha caracterizado siempre su naturaleza híbrida (reflejada en la convivencia de distintos géneros y referentes) y su elasticidad (visible en la maleabilidad de las fórmulas literarias que reinterpreta en cada novela). Mendoza se apoya sobre el montaje y la resignificación. En entrevista con Llàtzer Moix, el autor afirma:

En todo caso, el recurso de la mezcla de géneros me pareció positivo: me permitía recoger la herencia narrativa barojiana y combinarla con muchas otras, al tiempo que me alejaba de la novela histórica convencional, que a mí me resulta un tanto pesada. Y quien dice mezclar géneros, dice mezclar lenguajes, jergas profesionales, hablas particulares o regionales, que aun sosteniéndose sobre un mismo idioma resultan a veces poco menos que ininteligibles para quien no está familiarizado con ellas. Y también mezclar o combinar los tonos de la narración. Creo que en alguna ocasión he denominado esta práctica como el cortocircuito lingüístico.<sup>12</sup>

El humor es la herramienta de la que se vale Mendoza para construir su poética. El objetivo de sus novelas es poner a los lectores frente a un espejo que revela una especie de deriva, o

---

entre otras. La obra novelística de Mendoza consta de más de 15 títulos y ha sido reconocida con el Premio de la Crítica (1975), el Premio Ciudad de Barcelona (1987), el Premio Planeta (2010) y el Premio Cervantes (2016), por mencionar los más importantes.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 56.

de abandono social. Por eso Justo Serna en su libro *La imaginación histórica* afirma:  
“Mendoza se duele satirizando”.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Justo Serna, “Eduardo Mendoza. La ironía de la tradición”, *La imaginación histórica*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2012, p. 84.

## Capítulo 2 Intertexto y parodia

*There's nothing you can do  
that can't be done.*

John Lennon

*Esto es precisamente el intertexto:  
la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito,  
no importa que ese texto sea Proust, o el diario,  
o la pantalla televisiva:  
el libro hace el sentido, el sentido hace la vida.*

Roland Barthes

### 2.1 El *déjà lu*, el *déjà vu*, el *déjà* de la intertextualidad

En 1967 Julia Kristeva publicó el artículo “Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman”, en la revista francesa *Critique*.<sup>14</sup> Tal vez sin conocer su futuro impacto, Kristeva acuñó un concepto que marcó el nacimiento de una nueva práctica crítica: la intertextualidad.

El mérito fundamental del estudio kristeviano es el haber reconocido el potencial analítico, renovador y subversivo del *dialogismo*, término que Mijaíl Bajtín utiliza para marcar el carácter multiforme y ambivalente del lenguaje poético, es decir, de la palabra literaria. La autora explica que en la novelística de Fiódor Dostoievsky, era posible reconocer una multiplicidad de voces interactuantes, una *polifonía* de elementos estructuradores del texto.

Según Kristeva, el primero en escapar de la visión estática con la cual el estructuralismo se acercaba al texto fue Bajtín, ya que en vez de ver al texto como un hecho cerrado, el teórico ruso lo trata como algo en proceso de construcción. La palabra literaria era para Bajtín un diálogo entre varias escrituras. Desde su perspectiva, todo texto se inserta

---

<sup>14</sup> Se citará la traducción del artículo: "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Desiderio Navarro (trad/ comp), La Habana: UNEAC/ Casa de las Américas, 1997, pp. 1-24.

dentro de un sistema de redes múltiple y complejo, el cual se tensiona constantemente por el momento social e histórico de la enunciación y recepción del mismo. De esta manera, Kristeva marca un acento sobre la idea de intertextualidad: “Un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble”.<sup>15</sup>

La cita anterior ha sido probablemente punto de partida obligado para la mayor parte de los estudios intertextuales. Lo relevante de ésta no es en sí el supuesto de que todo texto se genera de otros; algunos posibles tipos de relaciones entre textos ya habían sido advertidos en el pasado, incluso se crean conceptos para denominarlos concretamente como la paráfrasis, la alusión, el plagio o el pastiche. Lo mayor aportación de Kristeva es haber abierto el panorama de los estudios literarios hacia el campo de la semiótica —entendida no como una ciencia limitada al ámbito de los estudios lingüísticos, sino como una disciplina transversal a otras—; con ello se prioriza la potencialidad del texto para producir nuevos sentidos y se le comienza a ver como proceso de producción y no como producto acabado.

Para Kristeva, la tarea de la semiótica “será hallar los formalismos correspondientes a los diferentes modos de unión de las palabras (de las secuencias) en el espacio dialógico de los textos”.<sup>16</sup> Este enfoque permite analizar la naturaleza de las redes de significado no sólo en las formas literarias tradicionales, ya estudiadas, sino en la praxis de la vida contemporánea. El signo, más allá de ser un hecho binario, es un hecho cultural y el texto siempre es productivo.

---

<sup>15</sup> Kristeva, art.cit, p. 2.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 3.

Kristeva utiliza la unidad mínima textual, la palabra, para vincular la visión estructural con el entorno (histórico, social) de la palabra poética. Así, distingue tres dimensiones del espacio textual: sujeto (de la escritura), destinatario (sujeto de la lectura) y contexto (textos exteriores), las cuales mantienen una relación dialógica y ambivalente, donde se unen dos sistemas de signos, los cuales tejen nuevas redes de significación. La palabra literaria es doble y puede ser considerada de modo vertical u horizontal: horizontalmente, la palabra se relaciona con el sujeto de la escritura y con el destinatario; verticalmente, con el texto al que pertenece y con otros textos anteriores. En otras palabras, existe una relación dialógica del sujeto con el lenguaje, con el otro y con el mundo extralingüístico.

El objetivo de Kristeva no se reduce a la filiación textual; la intertextualidad como práctica crítica exige la apertura a otros sistemas, se necesita tomar en cuenta las posibilidades combinatorias entre las tres dimensiones y la naturaleza dinámica del lenguaje como campo abierto al cambio.

No obstante sus ventajas, el enfrentamiento a un concepto de análisis literario como el de la intertextualidad, presenta, de entrada, varios inconvenientes; el primero es la imposibilidad de hablar sobre la intertextualidad como unidad, como una forma de lectura única, puesto que hoy en día hay tantas maneras de entenderla como de aplicarla.<sup>17</sup>

El término, como fue concebido en su génesis por Kristeva, ha sido utilizado con poco rigor. Ella apostó en un inicio por una intertextualidad generadora que buscara la inclusión analítica del contexto, por ello se apoyó en la visión bajtiniana la cual “sitúa al texto en la historia y en la sociedad, consideradas a su vez como textos que el escritor lee y

---

<sup>17</sup> Cfr. Desiderio Navarro, “Intertextualité: treinta años después”, *Intertextualité, op.cit.*, e Iván Villalobos “La noción de la intertextualidad en Kristeva y Barthes”, en *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, no. 41, enero-junio 2003, pp. 137-145.

en los cuales se inserta reescribiéndolos”.<sup>18</sup> Kristeva planteó lo anterior como una manera de revitalización de los textos que reaccionara ante las restringidas formas de análisis estructuralistas que, según ella, sofocaban el sentido del texto.

Dicha posibilidad de apertura posibilitó el encuentro entre estudiosos y teoría intertextual: “un efecto colateral de la entusiasta acogida mundial que ha tenido el neologismo es que ha estimulado la creatividad y la receptividad terminológicas en las ciencias culturales”.<sup>19</sup> La versatilidad del término tuvo como consecuencia la proliferación de categorías que intentaran establecer un vínculo dialógico ya no sólo hacia otros textos sino también hacia otras expresiones del arte como el cine, la música y el teatro, o incluso hacia fenómenos socioculturales como los estudios feministas, poscoloniales, subalternos, entre otros. De dicha popularidad se desprende una problemática que ha ocupado a los teóricos de la intertextualidad por años: su carácter inclusivo orilla al término a perder claridad. Así lo señala Heinrich Plett:

Actualmente, *intertextualidad* es un término de moda, pero casi todo el que lo usa lo entiende de una manera algo diferente. La multitud de publicaciones sobre el asunto no ha logrado cambiar esta situación. Al contrario: su número creciente no ha hecho más que aumentar la confusión [...].<sup>20</sup>

El teórico Hans-Peter Mai ubicó el desarrollo de dos principales tendencias con respecto a la intertextualidad, para él “dos formas contradictorias” de entenderla; por un lado, se desarrolló el intertexto universal, una tendencia postestructuralista —en su mayoría de origen francés— que ampliaba la perspectiva original de Kristeva; Roland Barthes, Jacques

---

<sup>18</sup> Kristeva, art. cit., p. 2.

<sup>19</sup> Desiderio Navarro, art. cit., p. 7.

<sup>20</sup> Heinrich F. Plett, "Intertextualities" en *Intertextuality*, citado en Navarro, *Intertextualité...*, p.VIII. Lo mismo señala Renate Lachman en “Niveles del concepto de intertextualidad”: “[Éste] ha adquirido en los últimos años dimensiones inquietantes: ramificándose conceptualmente, desbordando terminológicamente”, en Desiderio Navarro, *Intertextualität. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, La Habana: UNEAC/Casa de las Américas, 2003, pp. 12.

Derrida, Michael Riffaterre, Charles Grivel y Jonathan Culler, proporcionaron una visión panintertextualista, es decir, tomaban a la intertextualidad como propiedad ontológica de todo texto.

La contraparte de la postura anterior fue desarrollada por teóricos como Gérard Genette, Manfred Pfister y Renate Lachman —en su mayoría alemanes— quienes entendieron la intertextualidad como una cualidad de ciertos tipos de texto. Estos teóricos mostraron su inquietud por la inestabilidad y la poca operatividad del concepto a nivel de análisis concreto, por ello apostaron por el intertexto específico. El problema de este último enfoque es el intento de restringir un concepto que buscaba ser inclusivo y dinámico en sus inicios.<sup>21</sup>

Sin apostar por uno de los enfoques anteriores en concreto, Desiderio Navarro señala un inconveniente del panintertextualismo:

Si un reproche puede hacerse a la gran mayoría de los teóricos de la intertextualidad francófonos es su ahistoricismo, su desinterés en la dimensión histórico-social de la intertextualidad, su exclusiva atención a la ontología de la intertextualidad, a la descripción y taxonomía de sus formas.<sup>22</sup>

Por su parte, la vertiente alemana de los estudios intertextuales adoptó una visión pragmática, atendió a la recepción real e histórica del fenómeno. El interés por lograr desarrollar una teoría aplicable, inclinó a sus adeptos a alimentarse de dos fuentes; por un lado, a regresar a modelos estructuralistas y, por otro, a tomar en cuenta el papel de la hermenéutica en la configuración de los textos. Manfred Pfister resume cuál era el objetivo de esta tendencia:

---

<sup>21</sup> *Cfr.* Hans-Peter Mai, "Bypassing intertextuality: Hermeneutics, Textual practice, Hypertext" en *Intertextuality* citado por Desiderio Navarro, art.cit., p. VII.

<sup>22</sup> Desiderio Navarro, art. cit., p. XII.



Lo que caracteriza a la mayoría de esas apropiaciones alemanas desde el principio es el intento de contener o desactivar el propio explosivo de una intertextualidad general de todos los textos, que acabaría de una vez por todas con todos los conceptos de intención autoral, unidad textual o lectura coherente.<sup>23</sup>

En su artículo “Concepciones de la intertextualidad”, Pfister rechaza la inherencia intertextual de los textos. Es fácil afirmar que todo texto es intertexto pero la elaboración de un análisis en la práctica puede resultar general y es susceptible de caer en el subjetivismo. Para Pfister la intertextualidad debe tomarse como una condición descriptiva, no ontológica. El carácter intertextual de un texto puede identificarse en su estructura, la cual estará modificada por la presencia de otros textos.<sup>24</sup>

La intertextualidad debe ser un mecanismo evidente dentro de la obra, en el texto se ha de reconocer explícitamente los elementos y las influencias de otros textos precedentes o pre-textos. Lo interesante de la propuesta alemana es la posibilidad de ver, de manera más tangible, cómo se van tejiendo paralelamente distintas redes, no sólo concernientes a las fuentes literarias sino al influjo cultural que se reescribe con la finalidad de generar un nuevo significado.

A pesar de las críticas negativas, debido a su fuerte huella estructuralista, *Palimpsestos* de Gérard Genette representa uno de los esfuerzos más significativos por organizar las posibles relaciones intertextuales.<sup>25</sup> Aunque su trabajo es anterior a las observaciones de Pfister o de Lachman, las categorías que introduce son de enorme utilidad, pues se centra en esa manera explícita de relación de un texto con otros. Genette acuña el término *transtextualidad*, “o trascendencia textual del texto”, para denominar todo

---

<sup>23</sup> Manfred Pfister, “Prefacio” a *Intertextualität*, *op.cit.*, 2003, pp. 9-14.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 25-49.

<sup>25</sup> *Cfr.* Gérard Genette, “La literatura a la segunda potencia”, *Palimpsestos*, Madrid: Taurus, 1989.

tipo de relaciones que ponen en contacto, de forma velada o manifiesta, un texto con otro.

El teórico francés se interesa por la sistematización de las relaciones transtextuales, entre las cuales ubica a la intertextualidad, y reconoce que él limita el sentido del concepto original: “Yo lo defino, por mi parte, de una manera ciertamente restrictiva, por una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente, y, la mayoría de veces, por la presencia efectiva de un texto en otro”.<sup>26</sup>

De esta manera, organiza las formas de presencia “efectiva” como se muestra en el siguiente cuadro:

	<b>+</b>	<b>Referencia Explícita/Literal</b>	<b>-</b>	
<b>I. Intertextualidad</b>	<b>II. Paratexto</b>	<b>III. Metatexto</b> Cita + Plagio +/- Alusión -	<b>IV. Hipertexto</b>	<b>V. Architexto</b>

A grandes rasgos, las formas de relación intertextual (la cita, el plagio y la alusión) son las formas más efectivas de asociación. El paratexto alude a una relación más débil, pues aunque se trate de textos paralelos, siempre tomarán su distancia (títulos, subtítulos, epígrafes, etc.) y guardarán cierta jerarquía. El metatexto es una relación de comentario, ejemplificado con el ejercicio de la crítica literaria. La cuarta, el hipertexto, se refiere a toda relación que un texto B (el hipertexto) tiene con un texto precedente, necesariamente texto A, en una manera generadora, distinta a la del comentario. Por último, el architexto es la relación más imperceptible, “muda”, entre textos: "Cuando (la relación) es muda, puede ser por negarse a subrayar una evidencia, o, por el contrario, para rechazar o eludir toda

---

<sup>26</sup> Genette, *op.cit.*, p. 11.

pertenencia”.<sup>27</sup>

En este estudio se hará hincapié en el hipertexto; ese “texto derivado de otro texto preexistente”, en el cual se acude al texto A (al pre-texto) de manera más o menos explícita. Otra característica del hipertexto es su carácter de operación transformativa que se comporta, según Genette, de dos formas distintas: por transformación simple, la cual traspone de manera transparente los textos A y B, y por transformación indirecta, donde el texto B toma rasgos del texto A y lo calca: “para imitar (un texto) hay que adquirir un dominio, por lo menos parcial, de él”.<sup>28</sup>

Entonces, quien realiza una operación hipertextual indirecta debe apropiarse del texto precedente, en este caso no basta con conocerlo lo suficiente para poder trasponerlo al nuevo texto, se le debe resignificar y así producir una obra nueva, autónoma en su sentido pero dependiente del pre-texto en sus mecanismos.

Con base en lo anterior, Genette llega a una definición sólida del hipertexto: “Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (transformación) o por transformación indirecta (imitación)”.<sup>29</sup> Pfister retoma, a partir de un criterio estructural, lo planteado por Genette: la intensidad intertextual aumenta entre más acentuada se dibuje su dependencia con el pre-texto, por ello el hipertexto es una forma de relación intertextual manifiesta. A esto último, Pfister agrega “será mayor el grado de intensidad intertextual mientras más problematice la obra a su pre-texto”.<sup>30</sup>

La problematización pfisteriana implica la puesta en duda no sólo del pre-texto sino de los mecanismos y motivaciones de selección del intertexto. El surgimiento de dichas

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 14. Genette es el único que usa el término intertextualidad sólo para estas relaciones, mientras que otros teóricos como Riffaterre, Pfister y Lachman deciden utilizarla como sinónimo de la transtextualidad genettiana.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> Manfred Pfister, art.cit., p. 30 y Genette, *op.cit.*, p. 9.

cuestiones coloca, otra vez, en el centro de la discusión a Julia Kristeva y al reconocimiento que ella propone de las tres estructuras del texto —sujeto, destinatario y contexto— y su inserción en un marco histórico y social determinado.

De esa manera, la forma de análisis de la escuela alemana se vuelca hacia los textos cuya intención no sea sólo el no negar su relación con los pre-textos, sino hacia aquellos que buscan hacer dicha relación explícita: “Para el análisis y la interpretación del texto, el modelo más fructífero es, seguramente, el más estrecho y más preciso”.<sup>31</sup> Así, aquella infinidad de posibles horizontes de producción y de recepción se condensa en referencias puntuales a otros textos, géneros y elementos extraliterarios.

Evidentemente el riesgo de un estudio desde el planteamiento de la escuela alemana es, como se había sugerido, caer en un análisis estructural rígido, “estrechamientos del foco de atención” según Pfister, pero al mismo tiempo se promueve una sistematización conciliadora de diversas formas de intertextualidad, con el fin de hacer posible el análisis.

Si bien es útil la esquematización de Genette del proceso intertextual, la idea de que éste sólo puede producirse entre textos literarios limita tanto la fase creativa como el momento de recepción, deja de lado el posible influjo del contexto y no reconoce la operatividad de este mecanismo en otras disciplinas artísticas como el cine, la música o la pintura.

### **2.1.1 El texto se le escapa al libro: intertexto y contexto**

Es necesario agregar a la apuesta alemana sobre la intertextualidad, que ésta no sólo es útil para develar y explicar las posibles redes existentes entre textos, disciplinas y discursos culturales; sino que también contribuye a reflexionar sobre algunos aspectos de los

---

<sup>31</sup> Pfister, art. cit., p. 13.

procesos de creación y recepción sin los cuales la obra no completaría su sentido.

Genette percibe, y apenas apunta, que algunas relaciones hipertextuales dependen de las competencias de lectura del receptor: “Cuando menos masiva y declarada es la hipertextualidad de una obra, más depende su análisis de un juicio constitutivo y hasta de una decisión interpretativa del lector”.<sup>32</sup>

No obstante, de acuerdo con Genette, no es posible legar tanta responsabilidad interpretativa al lector. Por eso él apuesta por un análisis dentro del cual la derivación del hipotexto (A), al hipertexto (B) sea “declarada” y “masiva”. A pesar de que la propuesta taxonómica de Genette resulta esclarecedora e introduce términos funcionales para este análisis, subyace un problema de índole interpretativa: ¿cómo saber si un texto es lo suficientemente “declarado” y “masivo” para considerarse un hipertexto? ¿Quién determina, teje, las redes dispuestas en los textos? ¿Cómo es posible rastrear los guiños intertextuales dispuestos a lo largo de la obra? ¿Qué problemáticas del contexto subyacen al proceso creativo y cómo se decodifican durante el proceso receptivo? Si bien no se intenta dar una respuesta definitiva a las interrogantes anteriores, resulta innegable que apuntan a uno de los tres estadios planteados por Kristeva, dejado de lado por el estructuralismo: el lector como elemento constitutivo del hecho artístico.

Si quiere partirse de una teoría de la intertextualidad se debe concebir al lector como un agente activo. Al respecto Iván Villalobos dice: “Pienso que el enfoque intertextual abre la puerta para hablar del proceso de lectura, destinando un peso importante al papel del lector”.<sup>33</sup> Hans Robert Jauss introduce un cambio en el paradigma de la crítica literaria; al igual que Kristeva, su teoría responde a la insuficiencia de los análisis formalistas los

---

<sup>32</sup> *Ibid.* p. 18.

<sup>33</sup> Villalobos, art. cit., p. 141.

cuales rechazaron cualquier incidencia del entorno social, histórico o extraestético en la obra literaria. Para Jauss la obra literaria no es en sí misma, ni se agota en el momento creativo. El circuito autor → obra → lector exige necesariamente la actualización de la lectura por parte del receptor: El lector suple blancos, compensa silencios, completa alusiones, responde preguntas, rehúsa o consiente ser persuadido, escucha a los dos interlocutores de un diálogo, restituye normas, explora significaciones, dialoga él mismo, en suma, con el texto.<sup>34</sup>

Se establece entonces que toda lectura es desciframiento de códigos, es el desdoblamiento del contenido de los signos; “el acto de lectura tiende hacia una comprensión, y hacia el establecimiento de referentes, reales o imaginarios, pero referentes al fin y al cabo”.<sup>35</sup> Por consiguiente, las prácticas intertextuales —el hipertexto genettiano— dependientes de la puesta en relación de dos o más discursos son básicamente un ejercicio de recepción. En esta comprensión y establecimiento de referentes entra en juego la hermenéutica, la cual idealmente trasciende el análisis semiológico y pone al receptor en contexto con su realidad:

El lado productivo y receptivo de la experiencia estética entran en una relación dialéctica: la obra no es nada sin su efecto, su efecto supone la recepción, el juicio del público condiciona, a su vez, la producción de los autores. La historia de la literatura se presenta en adelante como un proceso en el que participa el lector, como sujeto activo, aunque colectivo, como instancia mediadora en la instancia de la literatura.<sup>36</sup>

Jauss introduce el concepto de *horizonte de expectativas* estructurado por factores como las normas poéticas propias de cada género literario, por las relaciones implícitas en una obra

---

<sup>34</sup> Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Tusquets, 2005, p. 365.

<sup>35</sup> Villalobos, art.cit., p. 141.

<sup>36</sup> Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid: Taurus, 1986, pp. 73-74.

con otras de algún periodo histórico, por la oposición entre la ficción de la obra y la realidad del lector. Dicho horizonte puede entenderse, de forma generalizada, como el conjunto de criterios utilizados por los lectores para juzgar los textos literarios inmersos en su propio contexto. Con la propuesta de Jauss se recupera el carácter histórico y social inmanente a la literatura —como hecho estético— y la relación dinámica que siempre se establece en el proceso de lectura entre el autor, la obra misma y su recepción.

En la misma línea, Wolfgang Iser utiliza el término de *repertorio*, es decir, la realidad extraestética le proporciona al lector un saber previo y determinado: las convenciones, normas, tradiciones, contexto socio-cultural, valores de la época y hábitos de percepción. El repertorio permite, pues, la descodificación del texto. A pesar del escepticismo de Genette ante las capacidades del lector es, al final, la percepción del receptor la que construirá el sentido de la obra literaria.

Debe matizarse la línea a seguir: la inclusión del contexto sociohistórico en el análisis de un texto tampoco sugiere la adopción de una metodología historicista ceñida a la recopilación exhaustiva de datos o la interpretación unilateral de una obra. Al contrario, se propone una óptica hermenéutica que ayude a una comprensión profunda del texto tomando en cuenta el contexto social y las condiciones particulares de la recepción. El enfoque intertextual no sólo incide a nivel discursivo o en la materialización propiamente dicha del texto sino que, como señalan Pedro Cerrillo y Antonio Mendoza, “el hecho intertextual necesita del receptor para cobrar entidad, fuerza expresiva o evocadora; sin el reconocimiento del lector sería un recurso ineficaz”.<sup>37</sup>

Se hace hincapié en el estadio de la recepción porque éste implica una apertura a

---

<sup>37</sup> Pedro Cerrillo y Antonio Mendoza, *Intertextos. Aspectos sobre la recepción del discurso artístico*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 2003, p. 10.

aquellos códigos culturales que no sólo nutren a la obra literaria sino al cúmulo de experiencias del lector, se revitaliza la obra cada vez que alguien la lee. Las operaciones intertextuales exigen ese punto de encuentro entre horizontes. Cerrillo y Mendoza precisan este hecho:

La recepción de un texto (en código verbal, plástico, audiovisual) siempre apela a la actualización, en la memoria y en la experiencia, de otros textos de referencia [...]. Una creación intertextual propone un juego de identificación, un reto y una compleja actividad cognitiva; [...] y es que el acto de lectura, dicen los teóricos, nos atrapa en una red de relaciones textuales. Interpretar un texto, descubrir su significado, o significados, es hallar esas relaciones. La lectura resulta ser un proceso de puesta en movimiento de los textos.<sup>38</sup>

La interpretación como nuevo paradigma y como ejercicio intertextual sobrepasa el terreno de la literatura, ya que los mismos o parecidos problemas se observan en otras disciplinas como la filosofía, la comunicación, el psicoanálisis, los estudios culturales y la cultura de masas y, por supuesto, conllevan las ventajas y desventajas de ser teorías recientes: un alto grado de innovación por un lado y falta de métodos y resultados por otro.

No obstante, el riesgo que representa el análisis de fenómenos difusos, como el de las redes entre textos, el contexto y la interpretación, éstos se han identificado hasta este punto como planteamientos útiles que contribuyen a esclarecer la práctica de la intertextualidad.

A raíz de las desviaciones del sentido original de dicha práctica crítica —el uso sinonímico con la dialogicidad y el rastreo de fuentes— se han hecho innumerables esfuerzos por tratar de comprender a la intertextualidad como herramienta analítica. La misma Kristeva, años después de acuñar el término, decidió sustituirlo:

El término de intertextualidad designa esa transposición de uno (o de varios) sistema(s) de

---

<sup>38</sup> Pedro Cerrillo y Antonio Mendoza, *op. cit.*, p. 12



signos a otro; pero, puesto que ese término ha sido entendido a menudo en el sentido banal de “crítica de las fuentes” de un texto, preferimos el de transposición, que tiene la ventaja de precisar que, el paso de un sistema a otro exige una nueva articulación de lo tético de la posicionalidad enunciativa y denotativa.<sup>39</sup>

Como ha podido verse, a pesar de los esfuerzos de Kristeva, la proliferación de la teoría era inminente, y la apropiación de ésta no pudo limitarse ni se substituyó el término en la práctica. Sin lugar a duda, la explicación más conciliadora, no por eso exhaustiva, la ofrece Manfred Pfister al inicio de “Concepciones...”:

La teoría de la intertextualidad es la teoría de las relaciones entre textos. Eso no se discute; se discute, sin embargo, qué tipos de relaciones deben ser comprendidas en ella. Y según cuántos se comprendan en ella, la intertextualidad aparece como una propiedad de los textos en general o como una propiedad específica de determinados textos o clases de textos.<sup>40</sup>

La intertextualidad —un tipo de transtextualidad afirma Genette— es, ante todo, una manera de aproximarse a los textos, es una práctica crítica que permite hacer una doble lectura. El término nos permite entender al texto literario como una red de conexiones, no de entidades cerradas, fundamentalmente social. Por eso es distinto a la búsqueda de fuentes en donde se le individualiza; en ésta se ubica un texto precedente (únicamente literario) al texto estudiado, pero no se toma en cuenta el influjo de otras fuentes extraliterarias, otros textos (en el sentido de “mensaje que se experimenta” a la manera de Iser); y que la apropiación y absorción de un texto siempre implica la génesis de una obra nueva, con una apertura de significaciones.

El análisis intertextual no puede limitarse a la filiación entre fuentes o al señalamiento de influencias; también es fundamental entender el texto como retroalimentación, como un producto cultural susceptible al cambio por su naturaleza

---

<sup>39</sup> Julia Kristeva, “La Révolution du langage poétique”, *Semiótica I*, citado por Navarro, *art.cit.*, p. VII.

<sup>40</sup> Manfred Pfister, *art.cit.*, p. 26.

dialógica, capaz de adquirir una significación determinada por el contexto en el que éste se inserte; por ello Renate Lachman entiende la intertextualidad como un proceso de asimilación, trasposición y transformación de signos. Cerrillo y Mendoza apoyan la idea de la práctica intertextual como creación de nuevos sentidos:

A partir de la difusión del concepto, se ha producido el reconocimiento de lo que siempre fue evidente: las creaciones culturales están interconectadas. Una obra literaria, un mensaje publicitario, una película, una obra pictórica o musical, entre muchos otros ejemplos posibles, funciona como un hipertexto que da soporte a diversos referentes intertextuales que aparecen insertadas y contextualizadas en él para adquirir nueva dimensión y nuevos valores.<sup>41</sup>

La lectura desde el enfoque intertextual permite, como lectores, hacer una especie de proceso de reescritura, pues las problemáticas subyacentes al entorno de la obra se trasladan y resignifican en el entorno de la recepción. Se nos permite trazar un mapa panorámico que reúne aquellas pistas dispuestas en la obra de manera consciente e inconsciente por parte del autor, se nos dan las claves para desentrañar el hipertexto.

## 2.2 Un intertexto que ríe: la parodia

*La parodia es una obra en la que el parodista  
parodia lo parodiado.*  
Paperoni

Desde la intertextualidad la literatura no puede verse como entidad cerrada; toda producción literaria es un tejido de relaciones con otras obras de la tradición y con el contexto de producción y recepción de las mismas. Al hablar de intertextualidad (como teoría de las relaciones entre textos) —desde el enfoque genettiano— se ubica a la

---

<sup>41</sup> Cerrillo y Mendoza, *op.cit.*, p. 11.

*transtextualidad* en aquellas relaciones donde la presencia de un texto en otro sea efectiva. Asimismo, se ubica al hipertexto, un texto transformado derivado de otro preexistente. Ahora es tiempo de analizar un tipo específico de intertexto, un hipertexto: la parodia.

La mayoría de los teóricos dedicados al estudio de la parodia inician sus análisis señalando las problemáticas que se presentan al intentar delimitar el género; muchos hablan desde un origen histórico —el cual no resulta muy útil para la visión contemporánea del fenómeno—, otros llaman la atención sobre su amplitud y sobre la complejidad que ha tomado con el paso del tiempo. Genette comienza el apartado sobre este tema con una frase ilustrativa: “este término es hoy el lugar de una confusión quizá inevitable y que no viene de ayer”.<sup>42</sup> Sin ahondar todavía en las implicaciones de dicha confusión, lo importante es establecer desde un inicio que no importa el enfoque que los críticos ofrezcan sobre la parodia, ésta será siempre y ante todo, un ejercicio intertextual porque depende de la superposición de textos. Sin intertextualidad no hay parodia. Al respecto Beate Müller afirma:

No matter how diverse the discourse on parody might otherwise be, nobody disputes that intertextuality is a decisive —if not the ultimate— characteristic of parody. For the constitution of parody always requires an intertextual model, to which both, analogies and differences are established in a complex process of layering and juxtaposing elements from the parodied and more or less unrelated features, thus bringing about the incongruous effect typical of parody.<sup>43</sup>

En la cita de Müller se refuerza el punto de partida del planteamiento anterior y también se reconoce que la parodia puede tomar diversas formas; algunos teóricos como David Kiremidjian explican la versatilidad de la parodia debido a su “ausencia de mecanismos

---

<sup>42</sup> Genette, *op.cit.*, p. 20.

<sup>43</sup> Beate Müller, *Parody: Dimensions and Perspectives*, Amsterdam: Rodopi, 1994, p. 8.

propios”, sin embargo la superposición de textos, la potencialidad mimética, es en sí un mecanismo inherente a la parodia.<sup>44</sup>

No hay entre la crítica una idea fija de la definición de parodia. Se mencionarán algunos puntos y estudios claves en su desarrollo diacrónico pero no se pretende adoptar íntegramente la visión de ninguno de sus teóricos. Por el contrario, se busca llegar a un concepto inclusivo y a la vez puntual que permita emplear la parodia como herramienta de análisis textual.

Muchos estudiosos acuden a la etimología, tal vez porque su sentido literal continúa arrojando luz sobre aspectos que actualmente se consideran sobre el fenómeno. El vocablo *parodia* viene del griego *para* “al lado”, “a lo largo de” y *ôda* “canto”.<sup>45</sup>

El término en sus orígenes aludía a las intervenciones de los rapsodas de la época (quienes improvisaban al declamar los grandes poemas épicos); dichas intervenciones podían consistir en una modificación en la dicción, en el acompañamiento musical o en una apropiación que imitara formalmente al poema. Así se adaptaban formas asociadas a un arte alto, como la tragedia, a situaciones cotidianas, propias del vulgo. Lo rescatable de atender a la etimología es el sentido de paralelismo, la idea de un texto “fuente” cuya forma es modificada para crear otro texto de significación distinta. La parodia conserva algo de eso

---

<sup>44</sup> Cfr. David Kiremidjian: “Parody has no form, structure, or mechanism of its own...”, en *A Study of Modern Parody. James Joyce's Ulysses. Thomas Mann's Doctor Faustus*, New York/ London: Garland, 1985 p. 6.

<sup>45</sup> Genette explica la etimología de la siguiente manera: “*parôdia* sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete o con otra voz, en **contracanto** —en **contrapunto**—, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o transformar una melodía”. Genette, *op.cit.*, p. 20. Resalto en negritas el prefijo “contra” porque algunos críticos se valen de éste para afirmar que la parodia siempre va en oposición o detracción del texto parodiado. Mientras que la acepción “al lado” denota equidad o acuerdo. En esto se ahondará más adelante. Asimismo, para la posición que toma Hutcheon con respecto a la parodia, que se diferencia de la sátira porque sus objetivos son estéticos y no sociales, en la etimología *ôda*, canto, “está implícita una intención que apunta a la forma estética más que a la sociedad”. Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. *De la ironía a lo grotesco*. México: UAM Iztapalapa, 1981, pp. 178.

hasta hoy, según agrega David Kiremidjian: “Parody is a literal mimicry which retains the form but alters the content of the original”.<sup>46</sup>

No tomará mucho espacio la resolución de la pregunta por el origen de la parodia, “término de confusión antigua” según Genette, por las razones enlistadas a continuación: constantemente se señala su génesis clásica —al menos en eso existe un acuerdo unánime—, ya Aristóteles había advertido la naturaleza cómica y desviadora de este fenómeno en su *Poética* pero la veía como una adaptación del discurso épico. Sin embargo, es evidente que la manera de interpretarla entonces ha cambiado mucho hasta hoy. El problema que deviene de acercarse a un concepto tan antiguo es, naturalmente, interpretativo pues nuestra idea de la implicación del término se ha ido construyendo en el transcurso de los años.

Lo anterior no implica la imposibilidad de estudiar la parodia. Entre las diversas interpretaciones que se le ha dado, tal vez la cualidad más predominante de este género es su flexibilidad. Beate Müller lo explica de la siguiente forma: “Parody, however, has survived —not despite— but because of the changing nature of its point of reference”.<sup>47</sup>

Al hacer un rastreo histórico del término, Genette destaca que pocos textos después de la *Poética* de Aristóteles abordan la parodia como un género; de hecho, su aparición en manuales de retórica fue en aumento por considerarla un mero mecanismo que operaba a microescala. El ejemplo del teórico francés ayuda a comprender esto: el análisis de la frase de Julio César *Veni, vidi, vici* y su parodia *Veni, vidi, vixi* del escritor romántico Víctor Hugo, resulta fácil porque el cambio de una letra altera el sentido de la frase completa. No obstante, ¿qué sucedería si se requiere estudiar la parodia de *La Odisea* en el *Ulises* de

---

<sup>46</sup> David Kiremidjian, *op.cit.*, p. 1.

<sup>47</sup> Müller, *op.cit.*, p. 4.

James Joyce? La visión retórica de la parodia resulta inválida para el análisis de textos de mayor complejidad y extensión.

### **2.2.1 Interpretaciones sobre la parodia**

Genette señala a Aristóteles como punto de partida clave para el estudio de la parodia, en tanto que habla sobre la antigüedad de la práctica y sus primeras manifestaciones. No obstante, Mijail Bajtín cimenta las primeras bases sobre el carácter cómico de ésta. Es primordial no dejar de lado el origen popular y carnavalesco del género.<sup>48</sup>

Como es sabido, la línea de investigación del teórico ruso se volcó sobre el estudio de una poética sociológica; Bajtín buscó entender cómo el arte impactaba en la vida. Si se atiende a lo revisado en el apartado de intertextualidad sobre Julia Kristeva, se verá que el punto de partida de su enfoque viene de Bajtín, de su idea de dialogismo. Pozuelo resume la aportación del mismo de la siguiente manera:

El énfasis bajtiniano sobre el importante lugar del plurilingüismo como categoría constitutiva histórica y socialmente marcada dentro de una axiología particular ha llevado a ver en los discursos paródicos un elemento nada desdeñable del nuevo horizonte ideológico y textual que dio nacimiento a la novela moderna.<sup>49</sup>

La carnavalización de Bajtín representa la forma de incorporación del lenguaje social del carnaval, el cual implicaba ciertas formas rituales de conducta, al lenguaje literario. El carnaval supone incorporar el arte a la vida, el texto parodiado (el rito) y su parodia (la imitación burlesca) buscan unificarse; en este caso la subversión es aceptada por el contexto festivo y por la posibilidad de habitar un “mundo al revés”. La literatura del

---

<sup>48</sup> Se toma de José María Pozuelo la categorización de la parodia por sus estadios de evolución. El crítico reconoce tres momentos de transformación del género: el carnaval, la modernidad y la posmodernidad. Se tratarán de esa manera porque permiten ilustrar la heterogeneidad del concepto y los elementos de dichas interpretaciones que todavía se conservan.

<sup>49</sup> José María Pozuelo, “Parodiar rev(b)elar”, *Revista de literatura comparada*, no. 4, 2000, p. 2.

carnaval es aquella influida por el folklore, por eso las formas artísticas de lo cómico se asocian con el vulgo y sus asuntos bajos. No obstante, el mismo Bajtín señala: “Consideramos que el problema de la carnavalización literaria es uno de los más importantes para la poética histórica, sobre todo para la poética de los géneros”.<sup>50</sup>

El cambio fundamental sobre la concepción de la parodia desde la visión carnavalesca a la visión moderna se dio sobre el objetivo de la misma; la finalidad del carnaval es la unificación mientras que la de la parodia moderna es la de hacer hincapié en la diferencia, buscar la clara distinción entre dos o más textos enfrentados: texto parodiado y parodiante. Explica Pozuelo: “Si el carnaval había pretendido romper con el escenario, ocupándolo por la vida, el Quijote no es carnavalesco, porque nos enseña constantemente el límite del escenario”.<sup>51</sup>

De tal diferenciación se desprende que durante mucho tiempo la parodia haya sido un vehículo idóneo para la detracción de estilos, autores y obras, subordinado, en la mayoría de las veces, a objetivos satíricos. Si se busca la detracción del otro, la parodia se revela como un mecanismo idóneo porque su procedimiento obliga a marcar una clara diferencia entre el sujeto y su otredad.

Entrado el siglo XX la actitud de la crítica hacia la parodia se transformó pues dejó de verse como una forma parasitaria que sólo copiaba un texto precedente (con las denotaciones negativas que esto implica) para verse como una posibilidad de expresión alternativa, la cual podía renovar las formas pasadas, muchas veces agotadas.

De esta manera, la parodia contemporánea implica cierto nivel de autoconciencia estética (el autor se ve a sí mismo como parodista y se ve obligado a reflexionar sobre la

---

<sup>50</sup> Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 152.

<sup>51</sup> Pozuelo, art.cit., p. 5.

constitución del texto parodiado), ya no se toma como un dispositivo de vituperio, la parodia es crítica y al mismo tiempo homenaje.<sup>52</sup>

Una particularidad de la visión moderna es la restricción del plano de acción de la parodia a las expresiones artísticas, en particular literarias. Lo anterior visibiliza, de alguna forma, la suspensión con respecto a la mimesis aristotélica donde el arte siempre busca imitar a la vida, mientras que la parodia busca imitar al arte: “The normal imitation of life will become the imitation of the artistic self, the object of the form having become the work itself, resulting in a kind of self-mimesis”.<sup>53</sup>

Por último, las teorías de la posmodernidad también realizaron su propia lectura sobre la parodia. Se han señalado reiteradas veces los riesgos que conlleva la adopción de términos problemáticos, ya sea por la cantidad de opiniones y visiones en torno a éstos, por su inasibilidad histórica, por su reducción o ampliación, etc. Pues bien, el tema de la posmodernidad ha hecho correr ríos de tinta desde mediados del siglo pasado hasta el día de hoy. Para abordarlo es pertinente hacer una distinción entre posmodernidad y posmodernismo.<sup>54</sup>

El presente momento histórico es entendido y llamado por muchos posmodernidad. Esta etapa de cambios y movimientos acelerados ha suscitado el interés de una infinidad de teóricos quienes intentan comprender los fenómenos del mundo que habitan. A pesar de ser una línea de estudio válida tiene un sinnúmero de complicaciones porque la tarea de estudiar una

---

<sup>52</sup> *Cfr.* David Kiremidjian para el carácter de reconocimiento y homenaje paródicos: “Parody is a form of homage, the grounds for the opinion being that the parodist has spent a good deal of effort in getting to know his subject”, *op. cit.*, p. 20.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 29. Hutcheon, por su parte, afirma: “La parodia no puede tener como blanco más que un texto o convenciones literarias”, en “Ironía, sátira y parodia”, p. 177. La validez de lo anterior depende de la concepción que se adopte de parodia. La misma Hutcheon años más tarde y desde una perspectiva posmoderna, amplía el espectro de acción de la parodia.

<sup>54</sup> No se pretende problematizar la categoría de lo posmoderno porque la amplitud del tema escapa a los objetivos del presente trabajo. Hay autores que rechazan el uso de la categoría pero en este estudio es pertinente porque teóricos como Linda Hutcheon la utilizan como piedra angular de sus teorías.



cultura cambiante, sin una distancia temporal ni geográfica que permita la objetividad, es sin lugar a dudas proclive a la heterogeneidad. A este conjunto de estudios, reflexiones y teorías en torno a la posmodernidad le llamamos posmodernismo. Dino Felluga, estudioso del fenómeno posmoderno, caracteriza estas teorías:

[Theories] inspired often by the postmodern culture in which they live, attempt to rethink a number of concepts held dear by Enlightenment humanism and many modernists, including subjectivity, temporality, referentiality, progress, empiricism, and the rule of law. "Postmodernism" also refers to the aesthetic/cultural products that treat and often critique aspects of "postmodernity".<sup>55</sup>

Las teorías del posmodernismo no niegan la modernidad, sino que se sitúan en un punto donde ésta se ha agotado, se continúan muchas de sus formas y sus prácticas experimentales pero la visión del mundo cambia. La forma de aproximarse a la vida y al arte no es la misma. La modernidad funcionaba bajo una ideología solucionadora, la posmodernidad cuestiona para problematizar, no para encontrar respuestas.

Tanto la parodia moderna como la parodia posmoderna son estrategias de apropiación del pasado, las diferencias entre ellas radican en la finalidad buscada; el modernismo plantea una diferencia “balanceada y solucionadora”, contribuye a la canonización y mitificación de los procesos representativos. Mientras que el posmodernismo se niega a satisfacer una expectativa de clausura y a dejar a los receptores con una certeza distanciadora. Lo que busca es develar y deconstruir los supuestos anquilosados en la conciencia colectiva.<sup>56</sup>

Para dejar aún más clara esta distinción, Hutcheon cita a Victor Burgin:

---

<sup>55</sup> Dino Felluga, “General Introduction to Postmodernism”, *Introductory Guide to Critical Theory*. Recuperado de

<http://www.cla.purdue.edu/english/theory/postmodernism/modules/introduction.html>, consultado 01/03/16.

<sup>56</sup> Cfr. Linda Hutcheon, “La política de la parodia posmoderna”, (trad. Desiderio Navarro), en *Criterios*: La Habana, 1993, p. 195.

Las pretensiones modernistas de independencia artística han sido subvertidas, además, por la demostración de la naturaleza necesariamente "intertextual" de la producción de significado; ya no podemos suponer de manera no problemática que el "Arte" está de algún modo "fuera" del complejo de otras prácticas e instituciones representacionales de las que es contemporáneo —particularmente, hoy día, las que constituyen lo que tan problemáticamente llamamos los 'mass-media'—. <sup>57</sup>

Hutcheon parte de un análisis posmoderno porque este proceder “ofrece una cita de formas pasadas exenta de valoración, decorativa, deshistorizada, y que ése es un modo de obrar sumamente idóneo para una cultura como la nuestra, que está sobresaturada de imágenes”. <sup>58</sup> Para la teórica, la parodia (a finales del XX) debe ser considerada un fenómeno posmoderno. Sin perder tiempo en definir la posmodernidad, su existencia o su legitimidad como categoría, cita a Víctor Burgin: “En lo que respecta a los artistas, se dice que el Postmoderno implica una exploración del revoltijo iconográfico del pasado”. <sup>59</sup> ¿Qué se desprende de esta idea? Entre muchos otros aspectos, se apunta a que el arte actual (entendido desde mediados del siglo XX y lo recorrido del XXI) busca en formas pasadas, sin negar su contexto e historicidad, para interpretar las formas presentes, siempre con una finalidad valorativa: “Pero esta repetición paródica del pasado del arte no es nostálgica; siempre es crítica”. <sup>60</sup>

A grandes rasgos la propuesta de Hutcheon busca inyectarle un nuevo sentido a la parodia, no rechaza las visiones posmodernas, porque ve en lo que ella llama *parodia posmodernista* una forma de poner en crisis los valores históricos con respecto al arte y a la

---

<sup>57</sup> *Idem.* Aunque no se ahondará en el tema es interesante cómo la concepción posmoderna de la parodia significa una amenaza para ideas acabadas sobre la literatura como la originalidad, el plagio y el papel del autor en el circuito literario.

<sup>58</sup> Linda Hutcheon, *art.cit.*, p. 187.

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> *Idem.*

sociedad que no son cuestionados, es una forma de “reconocer la historia (mediante la ironía y la política) de las representaciones”.<sup>61</sup>

El objetivo de Hutcheon es reposicionar a la parodia como término analítico; llama la atención sobre el poco uso que los críticos de la posmodernidad hacen del mismo. Según ella esto puede deberse a que el género todavía está contaminado de la idea dieciochesca de parodia únicamente burlesca (“de ingenio y ridículo”). Uno de los conceptos que más éxito ha tenido en la crítica posmoderna es el *pastiche*, con frecuencia confundido con la parodia. Cuando Jameson acuñó este término, él hablaba del ejercicio, falta de originalidad, historicismo y sentido crítico de transportar manifestaciones pasadas al presente. La idea de parodia que defiende Hutcheon es distinta, la parodia posmoderna contextualiza los modelos que imita, se vale de uno de sus principales mecanismos, la ironía, para marcar la diferencia entre espacio y tiempo, y así poner en crisis la historia de las representaciones.

El último de los tres estadios de la parodia marcado por Pozuelo, se busca lo mismo que en el carnaval: “anular la diferencia entre el texto y la vida” pero procediendo de forma contraria; ya no se trata de la voluntad de incorporar el arte a la vida sino viceversa. La vida misma es “dudosa porque crea la impresión de que todo es arte, todo es simulacro”.<sup>62</sup> La representación suplanta a la realidad. Al respecto han surgido posturas como las de Baudrillard y Jameson: el primero postula la omnipresencia de la parodia pues si la realidad es una construcción estética se están imitando permanentemente sus estructuras; el segundo revitaliza el término de *pastiche* como mecanismo satírico y como constatación de lo imposible de la originalidad.

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>62</sup> Pozuelo, art.cit., p. 7.

El pensamiento posmoderno amplió la interpretación del fenómeno intertextual, como consecuencia también restituyó el lugar de la parodia. El efecto de esta perspectiva es, según Pozuelo, que se “extiende tanto a la parodia que afecta el corazón mismo del sistema de definición y del funcionamiento literario”.<sup>63</sup> En el apartado de intertexto se habló en cierta forma de este problema, la visión panintertextualista que afirmaba que todo texto es intertexto corría el riesgo de permanecer en un nivel de análisis poco operativo. Pozuelo apunta hacia lo mismo en el caso de la visión posmoderna de la parodia.

Los nuevos postulados sobre la parodia ponen en crisis ideas más o menos fijas en el imaginario de la crítica literaria; ejemplos de ello son la idea de la autoría (dice Müller “el culto por el autor”), la originalidad (se pregunta si es siquiera posible) y la individualidad de la obra. Hay que estudiar a los detractores de la parodia pero, según Müller, también es necesario contextualizar muchas de estas ideas: por ejemplo, en el siglo XIX la figura del autor se edificaba como un sujeto autoconsciente y su obra como producto de su genio. Para quienes ven en la parodia una amenaza a la integridad de sus categorías ésta resulta parasitaria y destructiva:

Those who oppose parody dismiss it as merely secondary (rather than original) and contend that it tends to mock its model and criticize its target, that it does not pay any respect to acclaimed works of art and their creators, that its humor is tasteless, and that it, therefore, ultimately damages its intertext.<sup>64</sup>

La perspectiva de que la parodia es una forma imitativa trivial que necesita corroer su texto precedente (hipotexto de Genette) para tener sentido, alejó por mucho tiempo a este género de la atención de la crítica literaria. No fue sino hasta entrado el siglo XX que se estudiaron a profundidad las implicaciones de la parodia:

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>64</sup> Müller, *op.cit.*, p. 5.

By contrast, the advocates and admirers of parody regard it as a most useful critical tool for laying bare encrusted literary (and other) conventions, as a catalyst for the development of new forms, as a last resort for artists towards the end of a given cultural epoch.<sup>65</sup>

Linda Hutcheon deja en claro su potencialidad desnaturalizadora, es más bien una herramienta crítica, una forma de “contraste sintetizante”.<sup>66</sup> También es una forma que implica la alteridad y que subvierte los discursos.

### 2.2.2 La parodia de las mil caras: características del género

El presente estudio no tiene como objetivo hacer una taxonomía de la parodia ni agotar sus formas o posibilidades, ya que, como se ha visto, esta práctica es mixta y sería absurdo esperar encontrarla en una forma “pura”.<sup>67</sup> Por esta razón, se toman como puntos de partida algunos de los criterios utilizados por Peter Ivanov quien clasifica la parodia por su objeto y por su finalidad.<sup>68</sup> El objeto del ejercicio paródico no tiene que ser un solo texto o discurso, éste puede imitar un estilo personal, géneros, discursos o ideas y elementos culturales extraliterarios. Un ejemplo de ello es una de las tantas parodias que pone en práctica Cervantes en *El Quijote*: la parodia del paradigma formal y temático de las novelas de caballerías. Sin referirse a una novela de caballerías en concreto, parodia todas.

La parodia por su finalidad se relaciona con la distinción propuesta por Hutcheon entre parodia y sátira: “La distinción [...] reside en el blanco al que se apunta. La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>66</sup> Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia”, p. 183.

<sup>67</sup> *Cfr.* Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia”, p. 181. La autora explica que el *ethos* (reacción buscada, impresión subjetiva que es motivada) paródico muchas veces tiene puntos de encuentro con el *ethos* satírico y el irónico.

<sup>68</sup> Peter Ivanov Molov, “Problemas teóricos en torno a la parodia. El *apogeo* de la parodia en la poesía española de la época barroca”, en *Revista electrónica de estudios filológicos*, no. 11, 2006. Recuperado de [http://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/12-parodia.htm#\\_edn24](http://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/12-parodia.htm#_edn24), consultado 22/01/16.

ineptitudes del comportamiento humano”.<sup>69</sup> Dichas ineptitudes, por lo general, son extratextuales pues atienden a conflictos morales o sociales. Se puede escribir una parodia satírica, es decir, un texto que por medio de la imitación estructural de algún discurso busque el ataque despreciativo, y también puede hacerse una parodia que no persiga el vituperio sino una reacción positiva, como la de homenaje. Así lo señala Claudio Magris en el ensayo “Parodia y nostalgia”: “Pero la parodia, contrariamente a lo que a menudo se quiere creer, tiene muy poco que ver con la desacralización o la irreverencia; es una forma de homenaje, no de ofensa. Cualquier libro que se convierta en un punto de referencia está destinado a ser un objeto de parodia”.<sup>70</sup>

El enfoque que ofrece Pozuelo es útil para encontrar un equilibrio ante las posturas revisadas: ya se ha visto que este género necesita de una visión revitalizadora; es fundamental tanto sacar a la parodia de los manuales de retórica donde está limitada a un mecanismo simplista, como no caer en el sentido metonímico de la parodia como toda manifestación literaria.

Es necesario contextualizar algunas de las visiones volcadas sobre la parodia por parte de la crítica para entender sus alcances hasta el día de hoy. A pesar de la variedad de interpretaciones conferidas a la noción, deben rescatarse aspectos indiscutibles, en los que hay un común acuerdo sobre el funcionamiento de este fenómeno; desde la *Poética* aristotélica, al formalismo, a la visión posmoderna, se habla de parodia desde dos planos: el del texto, escuela o discurso parodiado y la parodia misma (el hipotexto y el hipertexto genettianos). Entre estos dos planos tiene que darse una ruptura del segundo con respecto al texto precedente, algún sentido ha de ser desviado.

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>70</sup> Claudio Magris, “Parodia y nostalgia”, *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*. Barcelona: Anagrama, 2004, p. 52.

Para Genette esta subversión del sentido (desviación) era una transformación lúdica, Pozuelo defiende el efecto cómico de la parodia, mientras que Hutcheon se contiene de adjudicarle un *ethos* peyorativo: “Notemos que esta distancia crítica entre el texto que parodia y el texto incorporado como fondo, no funciona necesariamente de una manera perjudicial para el texto parodiado”.<sup>71</sup>

Ya se ha señalado que uno de los errores más frecuentes de sus detractores era pensarla como una forma de agravio. Realizar una parodia requiere, por parte del parodista, un conocimiento profundo del texto, una apropiación del mismo y la creación de un sentido nuevo, o sea, de otro texto. La parodia es homenaje porque tomarla como modelo implica reconocimiento; ya sea de un autor, de un estilo, de un género, de una práctica social, etc. Por ejemplo, la operación paródica alrededor de la *Gatomaquia* de Lope de Vega se apropia de los modelos de la épica e introduce, desvía, su representación clásica hacia una guerra entre gatos (donde se le resta toda dimensión honorable y mítica al enfrentamiento).

Asimismo, es fundamental tener en cuenta que la parodia, al menos la que Linda Hutcheon entiende como posmoderna, no sólo se limita a tomar referentes literarios, sino que, según Pozuelo, la visión posmoderna con respecto a la parodia funciona de manera inversa a la del carnaval, en éste el objetivo consistía en integrar la vida al arte, mientras que el discurso posmoderno ve la vida como arte, es decir, como obra ficticia, como simulación. Una vez entendido eso, la parodia posmoderna —como la denomina Hutcheon— es capaz de tomar sus referentes de cualquier expresión artística, social o política:

Furthermore, parody is not limited to literature, nor even to the medium of the text: it transcends all known genres boundaries, so that there are parodies in basically every cultural

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 183.

arena, whether it be the fine arts or advertisement, fashion or film, poetry or politics, science or songs, narrative or news.<sup>72</sup>

La parodia es un mecanismo crítico de naturaleza intertextual e híbrida, pues necesita de la trasposición de un texto parodiado a otro parodiante con la finalidad de construir uno nuevo. Esta trasposición frecuentemente obedece a una desviación cómica o lúdica del contenido de lo parodiado. Sin el conocimiento del texto precedente el receptor no entenderá el juego paródico. Es una forma cambiante que no necesita de una clasificación estricta para entenderse, para abordar la parodia es necesaria una visión polifacética, abierta a las posibles redes que ésta puede fomentar.

---

<sup>72</sup> Müller, *op.cit.*, p. 4.



### Capítulo 3

#### El meollo Mendoza: lectura y reinterpretación de los géneros de masas

*A serious problem in America is the gap between  
academy and the mass media, which is our culture.*

*Professors of humanities,  
with all their leftist fantasies,  
have little direct knowledge of american life  
and no impact whatever on public policy.*

Camille Paglia

*Give the people what they want  
and they'll get what they deserve.*

The Kinks

Una de las conclusiones del capítulo anterior fue el reconocimiento de la naturaleza intertextual de la parodia para alimentarse de referentes, literarios y extraliterarios, con la finalidad de conformar un texto totalmente nuevo. Las redes de sentido que puede tejer el parodista son ilimitadas; según las interpretaciones de Hutcheon y de Müller sobre la parodia, los objetos parodiados (pre-textos) pueden venir de cualquier expresión cultural sin importar si ésta procede de lo que puede entenderse como alta o baja cultura, o si es parte de un canon o de un discurso marginal.

Para poder aproximarse a algunos de los mecanismos paródicos de Eduardo Mendoza, debe considerarse, en cierta medida, al lugar de enunciación desde el que habla el escritor catalán. Mendoza posee múltiples visiones con respecto a la sociedad; por un lado, es testigo de dos momentos históricos plenamente distintos en su país: el tránsito de una España aislada —como consecuencia del hermetismo del régimen franquista— a una España que abre sus puertas hacia el mundo y pretende modernizarse en poco tiempo. Por otro, se enriquece con una perspectiva globalizada, ya que, aunado a fenómenos como la

inmigración y el acelerado intercambio cultural, en varias ocasiones Eduardo Mendoza se ha enfrentado a otros esquemas culturales como el anglosajón.<sup>73</sup>

Como ya se mencionó, la primera novela de Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta*, fue publicada en 1975, año de la muerte del dictador Francisco Franco. Un sector de la crítica categorizó dicha obra como novela de la transición ya que nacía en tiempos de significativas modificaciones políticas, económicas y sociales. Sin embargo, los cimientos del cambio en el sistema político español, y como consecuencia los del sector cultural, comenzaron a asentarse desde los años sesenta y setenta, cuando España salió del aislamiento en que la había colocado la asociación del régimen franquista con las derrotadas fuerzas del Eje durante la Segunda Guerra Mundial. Sucesos como las revueltas universitarias, el movimiento hippie, la guerra de Vietnam, la adscripción de España a la ONU y al sistema económico europeo, promovieron que las nuevas generaciones de escritores dirigieran su mirada hacia lo que estaba pasando en otros países de Occidente. Como consecuencia, España experimentó un acelerado, y a veces accidentado, proceso de modernización.

Dicha apertura a nivel sociológico se caracterizó por la emulación de los estilos de vida consumistas provenientes de Estados Unidos y de algunos países europeos. La clase media fue en aumento —aunque la distribución de los bienes seguía siendo muy desigual— sobre todo en espacios urbanos; las personas tenían mayor poder adquisitivo y, naturalmente, de la mano de la oferta vinieron mayores demandas. El fortalecimiento

---

<sup>73</sup> Historiadores literarios como Óscar Barrero Pérez (*Historia de la literatura española contemporánea*, Madrid: Istmo, 1992) señalan que la narrativa española contemporánea (de la década de los ochenta en adelante) se caracteriza por la dispersión de sus creadores hacia el extranjero; aunque Madrid y Barcelona signifiquen focos culturales importantes, muchos escritores de estas generaciones decidieron explorar otros rincones del mundo. Como se ha mencionado en el primer capítulo, Mendoza estudió sociología en Inglaterra y residió varios años en Nueva York como traductor para la ONU.

económico de España en la conocida “década prodigiosa” incidió de inmediato en el mundo de la cultura.

En su artículo “El libro: la industria y mercado”, Javier Pradera señala que un enorme terreno del campo cultural había sido ganado por medios audiovisuales como la televisión y el cine, por avances tecnológicos como el incipiente auge de la computación y por la creciente audiencia de las radiodifusoras. Tal situación forzó al gremio editorial, con renovados intereses económicos, a entrar en una lógica de consumo competitiva.<sup>74</sup>

Uno de los rasgos principales de la literatura contemporánea es que el libro perdió mucho de su carga de bien cultural para acentuar su valor como mercancía, es decir, como bien material. Estos cambios ya habían sido advertidos con gran fuerza desde los años ochenta, época mejor conocida como el “destape”. Óscar Barrero, desde una perspectiva un tanto fatalista, hace hincapié en la pérdida cualitativa de las letras españolas en aras del beneficio económico:

Si para la sociedad española de los años ochenta el factor económico, al margen de principios e ideologías arrumbados en beneficio del pragmatismo, se ha alzado como valor sustancial, manifestaciones literarias tan dependientes del número de receptores como el teatro y la novela, se han inclinado por una comercialidad que destierra el ideal de la escritura de los últimos años sesenta y primeros setenta: una literatura autosuficiente, en el sentido de no derivar de manera tan directa de un público casi siempre poco exigente.<sup>75</sup>

La cita de Barrero resulta útil pues abre una ventana hacia el clima crítico de una época. En efecto, la nueva atmósfera mercantil que invadía cada aspecto de la vida española impactaba fuertemente el ámbito editorial, comenzaba a circular en los circuitos literarios una nueva categoría conocida como *literatura de consumo*. Grandes grupos editoriales

---

<sup>74</sup> Cfr. Javier Pradera, “El libro: industria y mercado”, en *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres 1975-1990*, Francisco Rico (dir.), Barcelona: Crítica, 1992, p. 72.

<sup>75</sup> Óscar Barrero, *op.cit.*, p. 71.

como Planeta crearon premios que concedían al ganador una elevada suma económica, un tiraje numeroso y una difusión que le permitiría llegar a cada rincón del mundo hispanohablante o, dependiendo de sus alcances, la traducción a decenas de idiomas. Seix Barral, por ejemplo, aprovechó la popularidad del *boom* hispanoamericano y fundó el premio “Biblioteca breve”; sobre sus lomos se leían nombres como el de Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante y Carlos Fuentes. Luego hizo lo propio con autores locales como Juan Marsé y, más tarde, Enrique Vila-Matas. De pronto, el éxito literario se comenzó a medir con base en la rentabilidad económica de cada libro publicado.

Para aquellos críticos que consideraron la industrialización del libro como signo del advenimiento del apocalipsis, la literatura en España había perdido la función crítica que la había caracterizado por tanto tiempo, en especial en épocas del neorrealismo y el realismo social. Barrero, por ejemplo, habla de estructuras simplonas y temas fáciles —como el hedonismo gratuito— recurrentes en los años ochenta. Para él, la literatura “ha asumido el papel de transmisora de las apetencias de un lector o espectador que no desea contemplar en ella problemas sociales o existenciales”.<sup>76</sup>

La aparición de Mendoza en el ya mencionado contexto mercantilizado de la cultura, marcó un momento único en la literatura española: el regreso a la narrativa tradicional, consagrada por la crítica del siglo XIX. Eduardo Mendoza ofrecía a su lector el retorno a un argumento con intriga, el fácil acceso al sentido del texto (su lector no tenía que ser un sesudo conocedor de la tradición), un lenguaje fluido y, sobre todo, una visión social crítica (que no panfletaria) integrada por completo en el cauce de la novela. Barrero dice de Mendoza: “El camino para la novela dedicada a contar historias estaba abierto”.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> *Op.cit.*, p. 318.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 354.

Al final, la defensa que el crítico hace de Mendoza parece contradictoria: señala lo negativo de incluir la lógica mercantil en la literatura, debido a la pérdida de calidad que ésta conlleva y, al mismo tiempo, hace una apología del trabajo de Mendoza porque éste “recupera el terreno (literario) perdido entre 1968 y 1975”.<sup>78</sup> ¿El retorno a la tradición asegura el valor de la obra para la crítica? ¿Los nuevos modelos de escritura, imposibles de ignorar porque ya están integrados a una manera colectiva de experimentar la cultura, no tienen nada que ofrecer?

Barrero ignora aquella cualidad que hace de la literatura mendocina una obra única; el escritor catalán no sólo se propone el retorno y la exploración de formas canónicas, sino su reactualización y la fusión con formas provenientes de la cultura popular. En *La verdad sobre el caso Savolta*, Mendoza apenas señala la intensa línea paródica y cómica que seguirá en gran parte de su obra, como con *El misterio de la cripta embrujada* (1979), título que inicia su serie de novela de crimen, y donde ya es explícita la hibridación de su novelística por el heterogéneo origen de sus referentes y la finalidad social crítica que les da sentido.

Como apuntaba Linda Hutcheon en “La política de la parodia posmoderna”, la parodia entendida como práctica textual deconstructiva es capaz de adoptar referentes de múltiples procedencias; la novela —medio idóneo para la utilización de dicho mecanismo paródico— es una de las muchas formas de arte que debe volcarse hacia la cultura popular para democratizarse y revitalizarse.<sup>79</sup>

Lo que interesa es la disolución de estas fronteras entre alta y baja cultura; si la institución literaria cuenta con sus propios mecanismos legitimadores, ¿qué ha sucedido en

---

<sup>78</sup> *Idem.*

<sup>79</sup> *Cfr.* Linda Hutcheon, “La política de la parodia posmoderna”, p. 201.

los últimos años para que vaya en aumento la anulación de estas tendencias canonizadoras y estas fronteras entre literatura culta y literatura de masas sean cada vez más difusas?

Es posible que la dimensión que adquiere el texto literario como mercancía induzca a los creadores —en su mayoría gente con acceso a la tradición— a acercarse a la cultura de masas y a apropiarse de ésta. ¿Movidos por intereses económicos? Es difícil aseverarlo y arriesgado generalizarlo. No obstante, lo que compete al estudio es aquel resultado del encuentro y las tensiones entre estos dos universos al interior de los mundos de Eduardo Mendoza, quien no ha temido mostrarse como un escritor consciente de la inclusión de sus novelas en la industria cultural. María José Giménez Micó puntualiza sobre esto para dejarlo en claro: “Lo de la dimensión comercial me recuerda a la crítica que comúnmente recibe Mendoza sobre sus obras como *best-sellers* y literatura de masas, creo que si bien por ello Mendoza no sacrifica calidad sí está bien consciente de que la obra, contextualizada en la sociedad de consumo del siglo XXI, es un producto de mercado”.<sup>80</sup>

La visión de Mendoza corresponde a una de unificación, sin escapar a las necesidades y demandas de su época, propone la puesta en crisis de dos sistemas de signos: el legitimado y el popular, aquel que celebra la crítica y aquel que satisface las necesidades de una mayoría. La obra de Mendoza revela la capacidad de entablar un diálogo explícito y sin tapujos con la tradición que lo antecede (el autor no niega su deuda con el siglo XIX), con la literatura francesa y anglosajona y, por supuesto, con la cultura de masas.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> María José Giménez Micó, *op. cit.*, 2000, p. 47.

<sup>81</sup> Algunos sectores de la crítica han calificado la obra de Mendoza como simplista, de pretensiones históricas, de humor fácil e incluso como producto de mercado. Rafael Conte reconoce la amenidad de *La verdad sobre el caso Savolta*, cuando afirma que muestra que “todo el artificio lúdico de quien sabe dominar la técnica literaria”; no obstante, remata sobre la novela “vendió la primera edición y ganó el Premio de la Crítica, nada más. Ahora todo el mundo se acuerda de ella. No es para tanto”, en el artículo de Marco Antonio de la Parra, “Para una introducción a la nueva narrativa española. Diálogo con Rafael Conte”, *Cuadernos para el diálogo*, Chile, núm. 41, p. 5. Tal afirmación refuerza la cuestión que comenzó a desarrollarse páginas antes: ¿Qué características tendría que reunir una obra literaria para merecer el reconocimiento de la crítica

Antes de abordar específicamente el trabajo de Mendoza en las novelas *Sin noticias de Gurb* (1991), *El año del diluvio* (1992) y *El enredo de la bolsa y la vida* (2012); es preciso delimitar a qué aluden los términos "cultura", "cultura de masas" y "cultura popular" (cultura *pop*) a los cuales se recurrirá en este apartado. Comúnmente, cuando se piensa en cultura de masas, se obvia que la sistematización de esta categoría proviene de su contrapeso: la alta cultura.

Son innumerables los estudios ocupados en delimitar la esencia de la cultura o que han intentado delimitarla; para fines de este trabajo no se entenderá la cultura como un todo totalizador e inamovible, sino como organismo vivo. La cultura es un conjunto de constructos y discursos en conflicto constante, a menudo complementarios y a menudo contradictorios, esto último sucede en la lucha por legitimarse como formas privilegiadas de representación.

Ante la necesidad de marcar una diferencia —la cual implica estatus social, bagaje cultural, determinados horizontes de expectativas del lector— un porcentaje mínimo de la población, el porcentaje “ilustrado”, decide marcar su superioridad con una etiqueta peyorativa. La operación anterior no es ni por asomo nueva, la cultura occidental ha mostrado una fuerte inclinación por las categorizaciones binarias. Por esta razón Ana María Amar inicia su estudio sobre la cultura popular con la siguiente cita de Roger Chartier: “La cultura popular es una categoría académica”. Y es, sin duda, el punto de partida que justifica el desprestigio de la misma:

Toda reflexión sobre las formas populares y masivas se realiza ineludiblemente desde el ámbito de una cultura canónica, consagrada y/o desde el mundo académico. Es decir,

---

contemporánea? Rafael Conte fue un atento observador del desarrollo de las letras en España desde la generación del medio siglo pero en el caso de Mendoza falla en realizar una lectura mucho más panorámica: Mendoza no escribe una literatura aislada, sus obras son signo de un ambiente que se desarrolla a caballo entre dos épocas.

presupone una mirada jerarquizadora y la restitución de polos de lectura de algún modo marcados por juicios de valor; no puede leerse la “otra cultura” sino desde un espacio específico que de algún modo condiciona la mirada: lo “bajo” resulta entonces definido como tal por lo “alto” que de esta manera puede confirmar su condición y distanciarse.<sup>82</sup>

El mismo estudio que aquí se desarrolla tiene un lugar académico de enunciación y hace uso de determinadas categorías del mismo origen como herramientas para analizar ciertos textos literarios. No obstante, son los espacios grises, difusos al receptor, donde puede observarse la potencialidad deconstructora y crítica de la parodia.

Una vez establecido el origen culto de la etiqueta, es pertinente diferenciar lo popular —muchas veces entendido como lo de dominio de una parcela social mayoritaria, como lo oral o lo folclórico— de lo masivo, que tiene que ver con el alcance a gran escala de ciertos productos culturales como la radio, el cine, el cómic, la televisión y el internet. En el habla es frecuente escuchar el uso indistinto entre una y otra, no obstante, el término cultura de masas resulta más cercano a lo que se busca analizar.

La cultura de masas se caracteriza por múltiples rasgos, en primera instancia, porque es un sistema dinámico y conflictivo en donde se reelaboran y transforman códigos continuamente. En principio es evidente la relación de los productos culturales con la reproductividad técnica, o sea, con la posibilidad de que un mismo producto, desde una película coreana hasta una canción estadounidense, esté al alcance de millones de personas sin importar el lugar donde se encuentren sus consumidores.

Además, la constante reestructuración de la cultura masiva le permite adaptarse con facilidad a cualquier medio; mientras que dentro de los círculos de la alta cultura deben

---

<sup>82</sup> Ana María Amar Sánchez, *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000, p. 11.



pasar años para aceptar un cambio, las fórmulas y los estereotipos de ésta se comportan como pequeñas formas de resistencia que mutan con la finalidad de mantenerse vigentes.

El análisis de las parodias mendocinas requiere de una visión integral que intente conciliar los límites entre polos.<sup>83</sup> Siempre que conviven dos o más discursos, en este caso culturas, se generan tensiones que se comportan en sentidos positivos o negativos: un sentido positivo sería el proceso de hibridación que defienden teóricos como García Canclini, y uno negativo sería la desaparición de las manifestaciones culturales propias de la subcultura por el dominio de una cultura hegemónica.<sup>84</sup>

El trabajo de Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* gira en torno a la conciliación de las posturas anteriores sobre el tema de la cultura de masas o la industria cultural, como la llamó Adorno. Estamos hablando de un esfuerzo realizado en la segunda mitad del siglo XX por reducir la distancia que impedía proponer una postura pragmática ante dicho fenómeno. De esa manera, Eco acercó los postulados de la escuela de Frankfurt —compuesta por teóricos como Theodor Adorno, Max Horkheimer y Jürgen Habermas— quienes demonizaban el consumo de productos masivos por conducir a la alienación del sujeto, y el grupo de los “integrados” —en parte representado por Walter Benjamin y Gianni Vattimo— que consideraba la masificación cultural como una posibilidad de democratización del arte. Eco expresa su posición en las siguientes líneas:

El universo de las comunicaciones de masa —reconozcámoslo o no— es nuestro universo; y si queremos hablar de valores, las condiciones objetivas de las comunicaciones son

---

<sup>83</sup> Se intenta conciliar y no disolver los límites porque gran parte del análisis que se desarrollará proviene de la diferencia a través de mecanismos comparativos. El objetivo de esta metodología no es jerarquizante ya que se busca explorar las motivaciones y los efectos que tiene el ejercicio paródico de Mendoza al hibridar estas dos culturas.

<sup>84</sup> Cfr. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 1989. Más adelante se ahondará en el aspecto de los subgéneros y de lo que se entiende por sublitteratura; en esta nota adelanto que el prefijo *sub* comúnmente conlleva una intención peyorativa y de poca funcionalidad.

aquellas aportadas por la existencia de los periódicos, de la radio, de la televisión, de la música grabada y reproducible, de las nuevas formas de comunicación visual y auditiva. Nadie escapa a estas condiciones, ni siquiera el virtuoso que, indignado por la naturaleza inhumana de este universo de la información, transmite su propia protesta a través de los canales de la comunicación de masa, en las columnas del periódico de gran tirada o en las páginas del folleto impreso en linotopía y distribuido en los kioscos de las estaciones.<sup>85</sup>

La apuesta de Eco va más hacia una línea de educación en la conciencia crítica; apunta hacia el reconocimiento en la masa de la individualidad (del potencial crítico del sujeto) y de la capacidad de inteligir entre productos que la benefician y aquellos que la perjudican.

Con todo lo anterior, se regresa a la postura de Barrero: ¿Por qué rescata él la obra de Eduardo Mendoza? Muy probablemente por el trasfondo social crítico de su poética. Los espacios de entrecruzamiento de manifestaciones culturales masivas y cultas han ido en aumento con el paso del tiempo. Una pregunta válida es si tiene lugar, pero sobre todo impacto, la cultura de masas en la literatura que busca el cambio social.

### **3.1 El enredo del género**

Se ha visto que el debate entre las perspectivas —fatalmente apocalípticas y utópicamente integradas— tiene pocos puntos de conciliación. En efecto, Umberto Eco llega a señalar una vía armónica en torno a estas posturas: es concebible una vida donde a un sujeto crítico le sea posible disfrutar de la accesibilidad del arte, y también, al mismo tiempo, puede éste ser capaz de tomar una distancia crítica de la amplia oferta de productos culturales disponibles en su día a día.

Eco plantea una solución en el plano teórico. No obstante, en el ejercicio pragmático, son limitados los estudios que escapan a intereses puramente sociológicos y

---

<sup>85</sup> Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, Madrid: Lumen, 1983, pp. 15-16.

políticos. Se discute poco el papel del arte en concreto, es decir, en sus manifestaciones. La escisión tajante entre alta cultura y cultura de masas tiene puntos de encuentro en diversas disciplinas y la literatura no es una excepción.

Con lo anterior, no se afirma que sean nulos los estudios sobre la literatura de *mass media* —de hecho, este tipo de investigaciones ha gozado de gran popularidad en las últimas décadas— sino que estos enfoques se concentran en el análisis de los efectos ideológicos de las formas narrativas masivas. Amar Sánchez refuerza esta idea: “Son raros los críticos interesados en los modos de contacto con la ‘otra’ cultura y en los resultados de tal aproximación”.<sup>86</sup>

Antes de entrar de lleno en la discusión sobre la naturaleza de los géneros populares y de la hibridación característica de la poética de Mendoza, es fundamental abordar el problema del género. Un punto de partida central es afirmar que la esencia de la teoría literaria atiende a la capacidad de reflexionar sobre el hecho mismo de la literatura, cuando se razona metaliterariamente se hace un esfuerzo por sistematizar el entendimiento de los textos, es decir, se hace teoría. El esquema de los géneros literarios es, ante todo, un paradigma de las clases de textos existentes. Las clasificaciones, intentos por organizar este mundo, son categorías diacrónicas —atadas al momento histórico en que son propuestas—, pero sobre todo son categorías pragmáticas, tienen que modificarse y mutar para no perder su utilidad y funcionalidad como herramientas de análisis. La teoría de los géneros está obligada a evolucionar junto con su objeto de estudio: los textos literarios.

Ahora bien, no tiene caso referir con detalle cuál fue y quién realizó la primera taxonomía de la literatura. La cultura occidental encuentra una de tantas respuestas en la civilización griega, en concreto en textos como *La República* platónica y la *Poética*

---

<sup>86</sup> Amar Sánchez, *op.cit.*, p. 19.

aristotélica. La tipología clásica es un punto de partida de la que se desprenden muchas otras; sin embargo, Antonio García y Javier Huerta argumentan: “Cosa distinta es que estas primeras tipologías fueran ya exhaustivas y recubrieran totalmente el despliegue posterior de géneros poéticos que fue afirmándose en Roma, durante el Medioevo y el Renacimiento”.<sup>87</sup>

Es oportuno apuntar a la relación que la cita anterior guarda con el carácter pragmático que líneas atrás se discutía; en un determinado contexto fue funcional una división tripartita sustentada en la forma y la temática del texto —lírica, épica y dramática—, en otro momento fue el grado de representación referencial literaria que Hegel calificó como objetiva, subjetiva y mixta, o la visión sistémica que propuso el formalismo ruso, para que tiempo después Benedetto Croce afirmara la inutilidad de las tipologías.<sup>88</sup>

Una taxonomía es eficiente en cuanto permite el acercamiento del lector al texto, cuando la rigidez de ésta empieza a sofocarlo y deja de abrir posibilidades de lectura, significa que debe cambiar y expandirse. La voluntad de universalización teórica es, frecuente y paradójicamente, motor y falla del universo de la teoría literaria: “Todos estos intentos presuponen que existe una base natural expresivo-genérica y por tanto limitativa en la economía de la comunicación literaria [...] todas ellas reclaman una estructura cerrada del sistema de comunicación literaria”.<sup>89</sup>

Una visión histórico-pragmática da la ventaja de concebir la literatura como un sistema abierto susceptible al cambio; su desventaja es que la negación misma de una tipología universal parte de su aceptación. El rechazo, característico de la vocación

---

<sup>87</sup> Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid: Cátedra, 1992, p. 11.

<sup>88</sup> Para una visión panorámica de las teorías sobre género: Cfr. Elena Gallardo Paúls, “El concepto de los géneros literarios” en *Anotaciones a la Poética de Aristóteles. Una aproximación desde el punto de vista de la teoría literaria*. Recuperado de <http://peripoietik.es/hypotheses.org/377>, consultado 05/02/16.

<sup>89</sup> García y Huerta, *op. cit.*, p. 14.

rupturista y renovadora de los creadores de vanguardia, se cimenta en el conocimiento de clasificaciones genéricas tradicionales, es decir que trasgredir la norma significa reconocerla.

Resulta ingenua la perspectiva negativa sobre la creación de tipologías, ya que cuando atienden a las necesidades analíticas del público receptor proliferan y prueban su funcionalidad, y cuando encorsetan las posibilidades de lectura, crean una urgente necesidad de renovación. Es el sistema literario, inserto en un contexto, el que exige los cambios de las tipologías textuales.

Asociar, agrupar y diferenciar, son formas de intelección elementales que permiten la aprehensión del mundo. En el caso concreto de la literatura, los géneros son una herramienta clave para poder llevar a cabo estas operaciones. Sin necesidad de problematizar la definición de los mismos, se tomará aquella que por su llaneza es eficaz; ésta la ofrecen los teóricos René Welleck y Austin Warren, para quienes el género es: “la agrupación de obras literarias basadas teóricamente tanto en la forma exterior (metro o estructura específicos) como en la interior (actitud, tono, propósito, dicho más toscamente: tema y público)”.<sup>90</sup>

De la misma manera, no hay que desatender a los criterios que comúnmente sirven como base para la configuración de nuevas teorías de los géneros. Claudio Guillén, en el libro *Lo uno y lo diverso*, distingue cuatro aspectos útiles desde una visión comparatista: los cauces de presentación (poética, narrativa y dramática), los géneros (determinados formal y temáticamente, como la tragedia), las modalidades (que funcionan como adjetivos *satírico*, *alegórico*, *grotesco*), y las formas (procedimientos de ordenación, limitación o interrelación). A éstos se les agrega la idea de subgénero, que es el resultado de cruzar

---

<sup>90</sup> René Welleck y Austin Warren, *Teoría literaria*, t.1, Madrid: Gredos, 1966, p. 278.

algunos cauces de presentación o modalidades con el núcleo genérico.<sup>91</sup> Guillén puntualiza y a la vez da espacio al potencial combinatorio de estos aspectos.

En apariencia, los criterios antes mencionados obedecen a motivaciones distinguibles como la forma o al tema. No obstante, a una metodología que pretende centrarse en elementos formales, también la determinan motivaciones sociológicas. De hecho, los géneros también son convenciones nacidas en un marco social, que se imponen al creador por medio de la tradición y que éste, a su vez, alimenta.

La distinción entre géneros mayores y menores por lo general asocia los primeros con temas asociados a valores heroicos y al prestigio social, mientras que a los segundos se les clasifica como géneros específicos de temáticas vulgares comúnmente relacionados con el uso de lo cómico. De esta manera, se pone sobre la mesa el hecho de que cualquier tipología literaria está modificada por un factor socio-histórico; un género variará según el contexto en el que se inscriba y según las necesidades de sus receptores. Así, un género es, también, horizonte de expectativas.

La legitimización de un género depende en gran medida de su práctica reiterada. Una perspectiva diacrónica permite estudiar géneros en desuso como los espejos de príncipes o géneros emergentes como el *Spoken Word*, también pueden identificarse determinadas temáticas y tratamientos en un espacio y tiempo, por eso es posible hablar de la novela gótica o del *Western*.

El tema de la literatura como producto destinado al consumo a gran escala es relativamente moderno; las discusiones en torno a las obras literarias con el apellido “de masas” parten aproximadamente de la década de los sesenta hasta el día de hoy. No

---

<sup>91</sup> Cfr. Claudio Guillén, *op.cit.*, p. 145 y García y Huerta *op.cit.*, p. 180.

obstante, hay posiciones, como la de Antonio García y Javier Huerta, que ven los inicios del fenómeno de masas en prácticas mucho más antiguas:

Explicables [los géneros marginales] dentro de una cultura de masas, no pueden considerarse sólo un fenómeno de la contemporaneidad, sino que arrancan desde mucho antes. El fenómeno de las novelas de caballerías y, en general, de la literatura de cordel entra plenamente en este territorio tan deleznable desde un punto de vista estético como apasionante sociológicamente hablando. Más cercanas a nuestros días son modalidades como la novela rosa o la fotonovela.<sup>92</sup>

En efecto, géneros medievales como el de la novela de caballerías gozaron de gran popularidad, no obstante su transmisión fue oral y no escrita. La mayoría de la población era analfabeta y la cultura se concentraba en espacios de poder muy específicos, como el eclesiástico.

El fenómeno de masas surge cuando ésta adquiere poder e injerencia sobre la cultura, así la masa se vuelve potencial consumidora de bienes culturales. No es que lo dicho por García y Huerta sea falso, en cierta medida la analogía es eficaz si atendemos a la difusión que gozaron géneros como las novelas de caballerías y lo comparamos con la difusión de la novela rosa. Lo que no es acertado es pensar que la literatura de masas es igual a la literatura popular. El fenómeno de masas es moderno y estudiarlo requiere tomar en cuenta el auge de las técnicas de reproducción artística y el consumismo como actual modo de vida.

El término subgénero según Guillén no está cargado del sentido peyorativo que normalmente se asocia a modalidades de la narrativa como la novela de ciencia ficción, la novela policial o la sentimental. En su sentido estricto, alude a la fusión de un género y de una modalidad. No obstante, en el uso, este tipo de literatura —que se produce y se vende

---

<sup>92</sup> García y Huerta, *op.cit.*, p. 189.

mucho— también es designada como paraliteratura, infraliteratura o subliteratura; todas éstas son palabras que buscan establecer una jerarquía entre un tipo de producciones superiores con respecto a unas menores, cualitativamente hablando.

Ahora que han sido señaladas las consideraciones anteriores, se vuelve imperante la necesidad de replantear el sentido que puede tener la etiqueta de *marginal* aplicada a la literatura. La equiparación de la idea de lo “marginal” con la de “subgénero” es común. Aunque ambas categorías están marcadas por un significado peyorativo, las separan fundamentales diferencias: estrictamente la literatura marginal es aquella producida fuera de los principales circuitos literarios, por lo general se le dedica poca atención por parte de la crítica. La literatura de los márgenes es aquella que rechaza las convenciones socialmente predominantes, es una literatura de resistencia, publicada a pesar de las lógicas mercantiles de producción y excluida del canon. Además, corresponde a una modalidad del género si atendemos a la propuesta de Guillén.

Por otro lado, el subgénero es una categoría más amplia que resulta de cierta combinación de modalidad, de presentación y de orden supra-genérico;<sup>93</sup> cuando se le agrega el adjetivo “de masas” se hace entonces la asociación con aquellas prácticas literarias imbuidas en una lógica mercantil, pertenecientes al circuito literario (incluso si se les rechaza desde una perspectiva crítica, se les reconoce). Si se hablara de “subgéneros de masas” desde una perspectiva teórica, conscientes de que el prefijo *sub* nada tiene que ver con la inferioridad cualitativa de este tipo de literaturas, no se tendría que enfrentar el problema de su descrédito. Pero no es así. El escritor valenciano Juan José Millás expresa su opinión al respecto: “La literatura de ciencia ficción [extensible a la policial o

---

<sup>93</sup> Se entiende *supra-genérico* en este caso de manera taxonómica, desprovista de un juicio de valor. Por ejemplo, la novela negra es un subgénero del género de la policial.



sentimental], considerada como un subgénero de la literatura culta, no podrá ser otra cosa que una literatura degradada, una literatura mala, en definitiva”.<sup>94</sup>

Se ha dibujado un panorama sobre la idea de género, subgénero y la incidencia de la sociedad sobre la manera de comprender ambas categorías literarias, resulta válido plantear algunas interrogantes: ¿Qué implica el rechazo de la crítica —o de aquellos que forman un canon— hacia la literatura de masas?

En principio, hay que analizar las causas del rechazo: queda claro que no se tiene un conocimiento profundo de las obras literarias masivas, se descarta su análisis serio *a priori* porque la extensa cantidad de lectores a la cual va dirigida habla de un déficit cualitativo. Otro de los argumentos para rechazar estas modalidades narrativas obedece a su condición repetitiva, la cual tiende a congelarse en lo ya conocido y probado. Esto es particularmente evidente en las fórmulas de los géneros masivos, de hecho, su estudio se reduce muchas veces a constatar y condenar el estricto cumplimiento del código de cada historia y la poca o nula innovación producida. Se les ataca por su limitada originalidad, porque son formas despolitizadas que suelen formularse de la misma manera.

Los géneros populares se caracterizan por cumplir las leyes de sus códigos. El policial, la ciencia ficción, la novela sentimental, el folletín, entre muchos otros; trabajan en el límite de la convención y no pueden alejarse demasiado de la fórmula pues corren el riesgo de que el lector, quien tiene un horizonte de expectativas específico, las desconozca: “El placer de encontrarse con lo esperable es la garantía segura del éxito de estas formas: goce y reconocimiento están indisolublemente unidos en el texto masivo”.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Juan José Millás, “Definición de un género”, *Los inicios de la ciencia ficción*. Recuperado de <http://mural.uv.es/jorgon/definicion.htm>, consultado 16/04/2013.

<sup>95</sup> Amar Sánchez, *op.cit.*, p. 30. Incluso aquellas obras que rompen o modifican los códigos característicos del género tienen como punto de partida las mismas convenciones. Un ejemplo es el surgimiento del antihéroe

La crítica condena la fórmula por su falta de innovación. No obstante, se ignora que la literatura de masas no busca revolucionar el universo literario, pues es dentro de la repetición donde se garantiza su eficacia. En otras palabras, su estructura se justifica por su función.

En esta misma línea, cabe mencionar que la narrativa de Mendoza se comporta de una manera particular, pues se apropia de códigos masivos, reproduce y cita textos, fórmulas, géneros; sin embargo, esta “redundancia” produce algo distinto al placer de la constatación de una fórmula. La preferencia por este tipo de literaturas es advertida por María José Giménez Micó: “Hay que señalar que los géneros discursivos utilizados en las novelas de Eduardo Mendoza son aquellos que, generalmente, la historia tradicional desestima”.<sup>96</sup>

Una de las razones que posiblemente motiva a Mendoza a prestarle atención a los géneros masivos es que el uso de lo seriado en estos relatos genera otros pactos con el lector, éstos se juegan entre el reconocimiento, relacionado con la voluntad paródica del autor de explicitar el género parodiado, y la variante que desvía, generalmente dada por el sinsentido, el doble discurso de lo irónico y la visión satírica de la sociedad en la que Mendoza enmarca sus obras. Ambos elementos: reconocimiento y desviación resultan en el distanciamiento de la fórmula.

Giménez Micó profundiza sobre las formas en que Mendoza se apropia de estos géneros y afirma:

Compartiendo el espacio novelístico encontramos fragmentos de textos precedentes a diferentes géneros discursivos, literarios o no, así como la reproducción de leyendas orales;

---

que protagoniza la novela negra, ya que éste se origina de rupturas hacia el modelo del héroe detectivesco de la novela policial clásica.

<sup>96</sup> Giménez Micó, *op.cit.*, p. 59.

tanto unos como otros pueden ser identificados fácilmente pues se ven sometidos a las reglas que definen los géneros discursivos a los que pertenecen y ello es puesto de manifiesto **de manera deliberada** por el propio narrador, que en algunas ocasiones los introduce o los comenta.<sup>97</sup>

La observación de Giménez Micó completa la idea anterior: Eduardo Mendoza produce una literatura híbrida, la cual funciona como punto de encuentro entre géneros de masas, referentes de esta misma cultura (sean literarios o no) y un tratamiento culto de las mismas. La parodia, práctica narrativa que elige el escritor catalán, le permite el desplazamiento entre registros, expresa explícita e hiperbólicamente las fórmulas que le permitan al lector reconocer el género parodiado, con el fin de que su desviación —cómica con frecuencia— sea evidente (casi violenta) y ponga en crisis los valores que el receptor no suele cuestionar.

Un ejemplo son los títulos de las novelas policiales de Mendoza: *El misterio de la cripta embrujada* (Seix Barral: 1978), *El laberinto de las aceitunas* (Seix Barral: 1982), *La aventura del tocador de señoras* (Seix Barral: 2001) y *El enredo de la bolsa y la vida* (Seix Barral: 2012). Es común que los paratextos de este autor aludan a la naturaleza del género parodiado; la carga semántica de palabras como *misterio*, *laberinto*, *aventura* y *enredo*, denotan dificultad, reto y búsqueda, todas características de las novelas de corte policial. Asimismo, estos títulos también tienden un puente hacia otros de novelas consagradas en el género: *Los crímenes de la calle Morgue* de Edgar Allan Poe, *El misterio de la cruz egipcia* de Manfred Lee, *El monasterio encantado* de Robert Van Gulik, *El caso Saint-Fiacre* de Georges Simenon, entre muchos otros.

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 52. (Las negritas son mías).

Ana María Amar advierte este tipo de uso de los géneros populares en novelistas como Manuel Puig; para ella la manera en que el escritor argentino se aproxima a lo masivo consiste en:

Una operación donde se recurre a códigos marcados por la convención con los que recuperan las posibilidades de divertir, encantar, seducir al lector, pero citan sin ingenuidad, distanciándose y estableciendo una diferencia deceptiva [...] todos ellos apelan al encanto de las fórmulas, seducen con la promesa de un placer conocido, pero lo postergan y decepcionan al transformarlas siempre en algún punto clave del código. En el espacio que genera la expectativa frustrada del lector se produce esa diferencia de los textos con las formas mediáticas.<sup>98</sup>

El acercamiento mendocino no es distinto, en efecto, produce una literatura que goza de las ventajas características de los géneros de masas: una lectura ágil (porque no hay complejidad aparente ni en la estructura de la obra ni en el lenguaje utilizado) y el planteamiento de una intriga, de una misión o de un conflicto de manera clara. No obstante, es oportuno agregar un aspecto a la propuesta de Amar sobre Puig en relación con la estilística de Eduardo Mendoza: la estudiosa afirma que aquellos artistas que toman su distancia de la cultura de masas emplean sus fórmulas y modifican sus resultados. En el caso de Mendoza la apropiación de la fórmula se relaciona con el efecto crítico que produce la desviación del sentido.

Como se vio en el capítulo 2, la parodia por sí misma no es una práctica perjudicial ni busca necesariamente el vituperio del discurso parodiado. De hecho, se hizo hincapié en que la parodia funciona, en cierta medida, como homenaje porque parte del reconocimiento de un texto. Mendoza no utiliza los géneros populares (entendidos como productos de masas) para burlarse de ellos, sino como vehículos idóneos para señalar el absurdo en que

---

<sup>98</sup> Amar Sánchez, *op.cit.*, p. 33.

está inmersa la sociedad moderna. Como explica Hutcheon, la parodia tiene un *ethos* neutral: “se habla de la parodia con un *ethos* más bien neutro o lúdico, a saber, con grado cero de agresividad”.<sup>99</sup>

Hutcheon afirma que rara vez podemos enfrentarnos como lectores a un *ethos* en estado puro, generalmente hay puntos donde se intervienen los *ethos* paródico, satírico e irónico. La neutralidad del *ethos* paródico puede sumarse a la voluntad despreciativa del *ethos* satírico. De esa manera Mendoza se vale de los mecanismos de la parodia con el fin de construir una perspectiva satírica del mundo que habitamos.

Ahora, los aspectos a los que habrá que dedicarle un mayor desarrollo son: la manera cómo funcionan los géneros de masas y por qué le son útiles a Mendoza, ¿qué tienen el género policial, la ciencia ficción y la novela sentimental que le ofrecen al escritor un marco de creación fértil? ¿Cuál es la postura del autor hacia la cultura de masas? ¿Cuáles son las normas transgredidas al interior de la tradición del género y qué efecto buscan en el lector?

Como se planteaba al inicio del capítulo, los géneros literarios son convenciones que la crítica y los escritores adoptan, modifican y alimentan constantemente como herramientas para poder acercarse a su auténtico objeto de análisis: los textos literarios. Así como Aristóteles en su *Poética* afirmó que toda representación artística es un ejercicio de mimesis con respecto a la realidad, y que las obras literarias se clasifican ya fuera por su forma de representación (lírica, épica, dramática), ya fuera por los asuntos y temas que dichas obras trataban (la tragedia y la comedia); de la misma manera se puede considerar un criterio distinto para aproximarse a la literatura popular. Al respecto, el estudioso de la

---

<sup>99</sup> Hutcheon, art. cit., p. 183. En el capítulo anterior se había definido *ethos* como la reacción que busca generar el texto.

cultura popular John Cawelti, señala el modo en que se conforma la idea misma de género popular:

The essence of genre criticism is the construction of what, in contemporary jargon, might be called a macro- or a "supertext". The supertext (genre) claims to be an abstract of the most significant characteristics or family resemblances among many particular texts, which can accordingly be analyzed, evaluated, and otherwise related to each other by virtue of their connection with the supertext.<sup>100</sup>

El supertexto para Cawelti entendido como un “conjunto de características significativas” compartidas entre un determinado grupo de textos, no se limita a la manera de representación (forma o sintaxis del texto), es decir, a aquellos rasgos que ordenan la obra de manera determinada, ni tampoco se cimenta en la presencia de ciertos elementos temáticos (semánticos), es decir, rasgos particulares que construyen el texto, sino que el supertexto es el encuentro de ambas.<sup>101</sup>

Lo anterior puede ejemplificarse a través de un género popular muy explotado en la cultura norteamericana: el *Western*. Los elementos semánticos de un texto de este tipo pueden englobar la ambientación en el lejano Oeste o en el desierto, la presencia de caballos, armas, vaqueros, bandidos, etc. Mientras que algunos de sus elementos sintácticos aluden a ciertos hechos narrativos que cohesionan y garantizan la progresión del hilo argumental: la llegada del héroe/forajido al pueblo, el enfrentamiento con la autoridad o con el bandido, el reconocimiento del héroe, etc.

---

<sup>100</sup> John Cawelti, “The Question of Popular Genres Revisited”, *Mystery, Violence and Popular Culture*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2004, p. 97. Cawelti habla de *genre criticism*, en el presente trabajo —con la finalidad de evitar ambigüedades con los estudios de género— se aludirá a estos estudios como “crítica genológica”.

<sup>101</sup> *Cfr.* Rick Altman, “A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre”, en *Cinema Journal*, vol. 23, no. 3 (1984), pp. 10-11. Aunque esté enfocado en el cine, el artículo de Altman es útil por dos razones: la primera es que este estudio busca analizar unidades narrativas (el cine se compone de secuencias, que son esencialmente estructuras de unidades de acción cronológico-causales, es decir, narrativas); por otro, el séptimo arte es uno de los medios que más ha contribuido —al menos en nuestra cultura— a fijar en el imaginario colectivo los elementos básicos del “supertexto” que conforma a los géneros populares.

Sintáctica y semántica textual guardan una relación fuerte de dependencia; es posible que una sintaxis bien establecida se vea obligada a cambiar sus elementos semánticos; por ejemplo, que en vez del desierto los personajes habiten en el espacio, y que en vez de pistolas carguen espadas láser. Aunque suene disparatado, estas modificaciones semánticas dieron lugar al subgénero del *Space Western*. Asimismo, cualquier modificación sintáctica a los elementos semánticos puede resultar productiva. Por lo tanto, es posible concluir que el supertexto es maleable —pues se habla de convenciones sujetas diacrónica y espacialmente a un contexto y una sociedad determinados— y que dentro de sus posibilidades combinatorias existe un potencial considerable para crear nuevos géneros.

### **3.1.1 Demasiados hilos sueltos para tejer una madeja: Mendoza y la novela policial**

Jorge Luis Borges afirma que “el género policial, como todos los géneros, vive de la continua y delicada infracción de sus leyes”.<sup>102</sup> La cita anterior alude precisamente a la flexibilidad del supertexto y, en términos de recepción, explica la proliferación y vigencia del mismo.

Borges utiliza la palabra “leyes”, la cual connota rigidez y dureza, y a la vez admite una lectura lúdica: el autor que escribe sobre crimen es también un delincuente —eso sí, inteligente por su “continuidad” y “delicadeza”— pues infringe la “ley”. Al afirmar que este género se rige por leyes estaríamos negando sus mismos mecanismos de evolución. Como se vio con el ejemplo del *Western* y la teoría sintáctico/semántica que defiende Rick Altman, resulta más conveniente hablar de *fórmula* porque este uso multiplica las posibilidades de lectura del género policial.

---

<sup>102</sup> Jorge Luis Borges, “Borges en *El hogar*, 1935- 1958”, Buenos Aires: Emecé, 2000.

La fórmula para John Cawelti es un mecanismo por el cual un tema cultural específico o un estereotipo llega a encarnarse en arquetipos universales.<sup>103</sup> Esto se logra a través de la repetición constante, que lleva al receptor/lector a reconocer como familiares ciertas unidades sintáctico-semánticas en un texto y a asociarlas con las de otro.

No es objetivo de este estudio presentar un análisis diacrónico del género policial desde sus inicios hasta el día de hoy. No obstante, resulta pertinente hacer hincapié en que si el supertexto de un género está subordinado a su contexto, entonces la visión histórica para este género en concreto, explica su propia naturaleza. Desde los orígenes del relato policial clásico en 1841 de la mano de Edgar Allan Poe, pasando por la vertiente de enigma explotada por Arthur Conan Doyle, la novela negra de Dashiell Hammet y Raymond Chandler, hasta el *hard boiled* y el neopolicial latinoamericano, el género ha sobrevivido debido a la adaptabilidad del supertexto a su contexto.<sup>104</sup> Todos los subgéneros que surgieron gracias al ejercicio paródico (la “infracción” diría Borges) de las fórmulas precedentes, fueron arrojando fórmulas nuevas que ahora forman parte del horizonte de

---

<sup>103</sup> John Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Pop Culture*, Chicago: The University of Chicago Press, 1976, p. 6

<sup>104</sup> En el caso español no fueron muchas las plumas interesadas en escribir novela de enigma, sin embargo, esto atiende a diversas causas: en primer lugar, España no pasaba por los grandes procesos de industrialización que Inglaterra y Francia sí experimentaban hacia la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Ante la ausencia de una verdadera economía industrial capitalista, y de reconocidos organismos gubernamentales de regulación de la justicia, es decir, la falta de un cuerpo policiaco moderno, el tema de la criminalidad en España seguía desarrollándose en torno a dramas románticos sobre delitos pasionales.

A pesar de la escasa producción de narrativa policial en España, algunos teóricos rastrear sus antecedentes, “hacen una prehistoria” del género<sup>104</sup>, donde destacan los nombres de Pedro Antonio de Alarcón con *El clavo* (1853) narración apegada a la tradición gótico-romántica, Joaquín Belda autor de *¿Quién disparó?* (1909), Emilia Pardo Bazán, quien entre muchos otros relatos escribió *La gota de sangre* (1911) e incluso teorizó sobre el mismo en un artículo de su columna “La vida contemporánea” del diario *La ilustración artística* (1885- 1912). También se menciona a Francisco García Pavón, quien dio vida al inspector Manuel González o Plinio con “El Quaqué” (1953). Cfr. Georges Tyras, “La novela negra española después de 1975”, *La novela en España (siglos XIX y XX)*, Colección de la casa de Velázquez, Madrid, 2001, p. 249.



expectativas de un lector del siglo XXI. Éstas se abordarán puntualmente a la par del análisis.

Un punto de partida productivo para encontrar aquellas características que conforman el supertexto del género policial son las definiciones en torno al mismo. Si se aborda el problema deductivamente la definición propuesta por José F. Colmeiro resulta útil: “La novela policiaca es toda aquella narrativa ficcional cuyo hilo estructural lo forma la investigación de un hecho criminal”.<sup>105</sup>

Por un lado, está el elemento del crimen y, por el otro, su persecución. Ambos son aspectos sintácticos (unidades de acción narrativa) que se siguen causalmente por secuencias: alguien comete un crimen *ergo* alguien persigue al criminal. Uno no puede estar sin el otro en una narración policial; un crimen aislado puede estar presente en cualquier texto literario, mientras que la persecución necesita del crimen para poder darse.

Por su parte, Juan José Galán define la novela policial como “aquella producción en la cual el delito no es tratado como un episodio o una motivación, sino como tema básico, del cual se derivan o con el cual están relacionadas, en uno u otro grado, todas las acciones, dramas y conflictos humanos”.<sup>106</sup> Aunque es muy semejante a la primera definición, Galán hace hincapié en la importancia del crimen, no sólo como detonante de la persecución sino como piedra angular de los acontecimientos de la narración.

José Valles Calatrava agrega una característica fundamental al supertexto de la novela policial la cual, según él, se compone de tres elementos:

- a. el hecho delictivo y la investigación que genera o sólo el hecho delictivo se presenta como tema principal.

---

<sup>105</sup> José F. Colmeiro, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Madrid: Anthropos, 1994, p. 54.

<sup>106</sup> Juan José Galán, “El canon de la novela negra y policiaca”, en *Tejuelo*, no.1, 2008, p. 59.

- b. la acumulación de hechos que hagan referencia a la investigación o al hecho criminal o a las dos.
- c. la presentación de la oposición o enfrentamiento que se produce entre el crimen y la justicia y el criminal y el investigador.<sup>107</sup>

Colmeiro, Galán y Valles Calatrava coinciden en la necesidad del hecho delictivo: la novela policial clásica se desarrolla como consecuencia del mismo, mientras que la novela negra se desarrolla a la par del hecho delictivo, es decir, la amenaza del crimen siempre está presente.

Por otro lado Colmeiro y Valles coinciden en la persecución del crimen pero uno alude a la pesquisa como tal (a la manera lógico- positivista de resolución, por ejemplo el método de Sherlock Holmes), mientras que el último se refiere a un conjunto de hechos que arrojan luz al lector sobre la verdad de los acontecimientos representados (por ejemplo, el personaje protagonista de *Cosecha roja* de Dashiell Hammet, quien es un detective privado que, sin esperarlo, debe enfrentarse a una intrincada red de corrupción en el poblado de Personville).

El último punto que menciona Valles es tal vez el más importante para entender cómo se ha modificado la novela policial desde sus inicios: siempre hay un enfrentamiento de fuerzas (bien/mal, policía/criminal, individuo/sociedad, e incluso el individuo contra sí mismo, etc.); el contexto de producción de estas obras determina qué fuerzas han de entrar en conflicto. Cuando se creó *Scotland Yard* en 1929, hubo un *boom* de novelas policiales en el Reino Unido que buscaban legitimar el lugar del cuerpo policial en contra de todos aquellos seres de la periferia que amenazarán la estabilidad de la creciente clase burguesa. Durante la crisis de los años veinte en Estados Unidos, la sociedad civil cobró conciencia

---

<sup>107</sup> José Valles Calatrava, *La novela criminal española*, Granada: Universidad de Granada, 1991, p. 31.

de que los verdaderos criminales no estaban tras las rejas sino en las instituciones gubernamentales y a la cabeza de los monopolios mercantiles, de ahí se desprendió el cultivo y el consecuente éxito de la novela negra.

A partir de los años setenta se dio una fuerte presencia de las formas “negras” de ficción (narrativa, cine, televisión) en términos de popularidad. No obstante, el género seguía incidiendo en las esferas intelectuales a través de un uso culto; basta con pensar en la labor de rescate del género y su consecuente apropiación por parte de intelectuales de la talla de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, para Colmeiro éste fue un "uso culto de fórmulas policiacas por parte de autores establecidos en el canon literario".<sup>108</sup>

El impulso dado por figuras como Raymond Chandler y Dashiell Hammet a la narrativa policial facilitó su redescubrimiento y apropiación por parte de muchos artistas españoles. Autores como Manuel Vázquez Montalbán *Tatuaje* (1974) con la saga del detective Pepe Carvalho, Eduardo Mendoza *El misterio de la cripta embrujada* (1979) y Antonio Muñoz Molina *Beltenebros* (1989) vieron en el género negro la oportunidad de hablar incisivamente de una España rezagada que necesita cuestionar el modo de vida que acabaría llevando al país a una fuerte crisis económica con la que se sigue lidiando hasta el día de hoy.

La novela negra producida en España durante la segunda mitad del siglo XX retomó de la narrativa estadounidense el tratamiento de temas violentos, la creación de atmósferas sórdidas, el culto a las grandes urbes, el predominio de la acción y la elección de un personaje protagonista marginado por el sistema, figura que fue eficaz para evidenciar la corrupción del mismo. La verdadera aportación de los escritores españoles al género reside

---

<sup>108</sup> Colmeiro, *op.cit.*, p. 35.

en su manera de apropiarse de estos textos, los esquemas marcados por los representantes más populares del género son un medio, pero —para los españoles— no un fin. Al respecto Manuel Vázquez Montalbán afirma:

Cuando hago una novela negra, insisto, utilizo los elementos del género, pero no quiero que el género ejerza una presión sobre mí, he aquí una de las cosas que más molesta a aquellos que no comprenden el juego de romper la novela (...) Hay cinco siglos de convención novelesca; hace falta la manera de encontrar cómo asumir bien todo ese patrimonio.<sup>109</sup>

Tanto Vázquez Montalbán como Mendoza hablan desde un punto de enunciación privilegiado, por un lado, ambos están familiarizados con las tradiciones que los anteceden —Mendoza reconoce su deuda hacia géneros como la picaresca o la novela romántica—, por otro, la experiencia de habitar la aldea global les ha permitido encarar el influjo de las lógicas de consumo, la injerencia de la tecnología en la vida diaria y la presencia de grandes símbolos de la cultura popular provenientes de toda clase de medios.

Mendoza se acerca al género policial desde un ánimo lúdico, ya que su finalidad es aprovechar las posibilidades tanto estructurales como temáticas del mismo. Con lo anterior se entiende que el catalán no escribe novela policial estrictamente hablando (a la manera que lo hacen, por ejemplo, Andreu Martín y Juan Madrid cuyo acercamiento es más apegado a los códigos de la narrativa negra norteamericana) aunque también es crucial decir que sin aproximaciones al género como la suya, la de Muñoz Molina o la de Juan Marsé, probablemente el rumbo de la novela negra española sería muy distinto.

---

<sup>109</sup> Manuel Vázquez Montalbán, “Prólogo: contra la pretextualidad”, en José Colmeiro, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Madrid, Anthropos, 1994, p. 9.

El género policial es, probablemente, una de las tradiciones literarias de las que más se ha servido Eduardo Mendoza para materializar el tono paródico de buena parte de su narrativa. Tras la publicación de *La verdad sobre el caso Savolta*, obra de tintes policiales, Mendoza publicó una serie de novelas que parodian explícitamente el género. No obstante, la apropiación de éste no es espontánea o casual, ni surge en una España ajena a las convenciones del mismo; de hecho, es por su difusión tanto en sectores cultos como populares, y por la probable facilidad con que los guiños y desviaciones a sus fórmulas, podían ser identificadas por los lectores, que Mendoza elige al género policial como una de sus plataformas predilectas para criticar a la sociedad de su tiempo.

La saga de corte explícitamente paródico y policial de Mendoza inició en 1978 con *El misterio de la cripta embrujada*, novela que se desarrolla en los años posteriores a la muerte de Francisco Franco. Ésta narra las hazañas detectivescas de un protagonista sin nombre y sin renombre. Un día, mientras este antihéroe juega un partido de fútbol en el jardín del manicomio donde lleva cinco años recluido, recibe una visita. El comisario Flores, figura familiarizada con el protagonista por su pasado delictivo, acude a él para resolver un caso: una de las niñas ricas del internado de San Gervasio ha desaparecido de la noche a la mañana sin dejar huella. Éste es el detonante de las peripecias y aventuras del protagonista que se ve obligado a desfilar por las calles de una Barcelona en plena transición hacia la democracia.

Después de *El misterio de la cripta embrujada*, Mendoza continuó la serie de aventuras de su poco convencional detective con las novelas *El laberinto de las aceitunas* (1982), *La aventura del tocador de señoras* (2001), *El enredo de la bolsa y la vida* (2012) y *El secreto de la modelo extraviada* (2015). *El enredo de la bolsa y la vida* será el objeto de

este estudio por distintas razones: las entregas anteriores de la saga, sobre todo la primera, ya han recibido mucha atención por parte de la crítica mientras que *El enredo de la bolsa y la vida* todavía no ha sido explorada. Asimismo, en esta novela es claro al agotamiento físico y psicológico del entrañable protagonista mendocino, es decir, que el arco dramático del personaje que aquí se traza es mucho más rico; también se hace evidente la agilidad dentro del oficio de Mendoza, así como la libertad y la comodidad con la que ha logrado desplazarse dentro del género policial, y la versatilidad de estrategias desarrolladas para desestabilizar sus convenciones.

Aun cuando se trata de una serie de novelas, en cada una se plantea un conflicto y una resolución independientes de los otros textos. No es necesario repasar todos los hechos que sufre el personaje desde su salida del manicomio hasta el inicio de *El enredo de la bolsa y la vida*, basta con decir que —desde su última andanza en *La aventura del tocador de señoras*— el protagonista, persona con un pasado muy accidentado y originario de una clase social baja, ha logrado encontrar un lugar al interior de la sociedad, misma que, a lo largo de toda la serie, lo había rechazado.<sup>110</sup> El personaje, narrador en primera persona de dicha serie, es consciente del ejercicio literario que hace con el recuento de sus experiencias personales, de hecho abundan alusiones metaliterarias al respecto: “por si algún lector se incorpora al recuento de estas andanzas sin conocimiento previo de mis antecedentes, que en el pasado estuve recluido injustamente, aunque esto ahora no venga a cuento, en un centro penitenciario para delincuentes con trastornos mentales” [*El enredo de la bolsa y la*

---

<sup>110</sup> Como se ha mencionado, el personaje de la serie es anónimo. Él mismo es narrador de sus historias y nunca proporciona su nombre verdadero. En *El misterio de la cripta embrujada* se llama a sí mismo Loquelviento, después responde al nombre de Ceferino y luego va tomando los nombres de otros personajes. Con la finalidad de escapar a ambigüedades, se hará referencia a él como Loquelviento.

vida, p. 8]. Es, además, en el presente de la narración, dueño del salón de belleza “El tocador de señoras”.

A grandes rasgos, *El enredo* narra la investigación que dirige Loquelviento para encontrar a un antiguo amigo del manicomio, Rómulo el Guapo, con quien se reúne al inicio de la novela. En su última conversación con Rómulo, éste intenta exhortar al protagonista a participar en un último golpe. Como el protagonista considera que ya ha logrado integrarse a la sociedad, se rehúsa a escuchar la propuesta de su amigo. La próxima vez que vuelve a tener noticias Rómulo es por medio de Quesito, una adolescente de trece años e hijastra de su amigo, a quien éste deja una carta de despedida. La niña ha crecido escuchando las hazañas de Loquelviento por lo que le suplica al investigador retirado que la ayude a encontrar a Rómulo.

A pesar de la edad y el cansancio del personaje, la desaparición de Rómulo es suficiente para hacer que lo arriesgue todo: “Por nada del mundo me habría jugado la libertad y quién sabe si el pellejo. Por nada del mundo excepto por Rómulo el Guapo” [*El enredo*, p. 23] Así, Loquelviento se embarca en una nueva búsqueda que lo lleva a involucrarse accidentalmente en un atentado terrorista contra la canciller alemana Angela Merkel.

Líneas antes se discutía cómo el género policial tiene la capacidad de parodiarse a sí mismo y generar contenidos nuevos. Lo que Eduardo Mendoza rescata de la tradición policial son los elementos del género, es decir, aquellas fórmulas que conforman el supertexto. La intención del escritor catalán no es hacer una aportación seria al *corpus* que compone la novela criminal española (a la manera de Manuel Vázquez Montalbán o de Andreu Martín). En realidad Mendoza aprovecha la popularidad de estos géneros y el fácil

reconocimiento de sus convenciones para hacer una crítica —desde una visión cómica— de la sociedad española, en concreto de la comunidad catalana de inicios del siglo XXI. No es casualidad que cada novela de la serie policial mendocina se desarrolle en un contexto de crisis o cambio específico en España: ya sea la época de transición, el destape español, el aburguesamiento de la sociedad, los nuevos modos de consumo o la reciente crisis económica que volcó al país en una dinámica de graves endeudamientos con el resto de la Unión Europea. Lo mismo sucede con las otras dos novelas que se analizarán más adelante: *Sin noticias de Gurb* (1990) y *El año del diluvio* (1992).

Los patrones elegidos por Mendoza para imitar y subvertir el género policial son precisamente los elementos (el esqueleto sintáctico del género) que se rescataron de las definiciones de Colmeiro, Galán y Valle; a) la presencia del delito, b) los hechos alrededor del mismo y, c) la oposición de fuerzas antagónicas.

En la novela policial clásica, también llamada novela de enigma, se plantea que ha sucedido un crimen —por lo general un asesinato— y que alguien —el detective la mayoría de las veces—, es responsable de revelar la identidad del criminal.

Mendoza, por su parte, propone un enigma inofensivo: la desaparición de una persona, quien además es un criminal que está a punto de cometer otro delito. La situación, absurda, como todos los casos que llegan a manos de Loquelviento, revela aspectos escabrosos del enredo conforme progresa la investigación, uno de éstos es el posible lazo entre Rómulo el Guapo y una conspiración terrorista de repercusiones internacionales.

En cuanto al segundo aspecto, los hechos alrededor del delito, la centralidad del crimen está presente en toda la historia pero, naturalmente, éste pierde fuerza ante situaciones que podrían leerse “fuera de lugar” dentro del contexto de la novela policial



pero que, a la vez, son perfectamente plausibles en el contexto de la España del 2011. Por ejemplo, la presencia de una familia china propietaria del bazar contiguo al salón de belleza —cuya expansión económica resulta imparable— o los enredos de faldas entre Rómulo, su esposa y el propietario de un estudio de yoga confundido con un terrorista.

La amenaza del crimen acompaña constantemente a los personajes, no obstante, es lo que menos peso tiene al interior de la historia. Loquelviento —cansado de fingir que ha logrado formar parte de la sociedad— asume su condición periférica y conforma un equipo de seres marginales: estatuas vivientes, acordeonistas callejeros y repartidores de pizza, que lo ayudan a encontrar a su amigo. La atmósfera de criminalidad, básica en la novela negra, permanece en *El enredo* casi por casualidad; el descubrimiento de la amenaza terrorista, por ejemplo, es una coincidencia. El panorama trazado por Mendoza es claro: el peligro para los personajes no está en las calles de Barcelona, ni sostiene un arma. El peligro es la sociedad misma.

En cuanto a la oposición de dos fuerzas (bien/mal, individuo/sistema), Mendoza —desde el ánimo lúdico que lo caracteriza— dispone muchas posibilidades de lectura. La primera, tal vez la más obvia por el claro guiño a la novela policial clásica y a la novela negra, es el enfrentamiento entre una figura que representa el orden (de un sistema desgastado, corrupto y mediocre) encarnado en la inspectora Arrozales —figura que en esta novela suple a la del comisario Flores y que, por primera vez en la serie, es representada por una mujer—, y su evidente opositor: Loquelviento. Quien se describe a sí mismo de la siguiente manera: “En mis años mozos, como ya he dicho, fui un maleante del montón: torpe, pusilánime y sin imaginación”, [*El enredo*, p. 19]. No obstante, al interior de una Barcelona hundida y en plena crisis, resulta que un antihéroe puede funcionar como la caja

de resonancia que revela lo que hay de disfuncional en la sociedad. La otra lectura, encaminada más bien a la vena satírica de Mendoza, es la oposición entre sociedad civil (personajes marginados y figuras sujetas a los modos de consumo del capitalismo) e instituciones oficiales y lógicas de mercado (dinámicas de opresión e invisibilización).

Existen varios elementos del supertexto policial que, al pasar por el filtro mendocino, cambian, conservan o pierden sus finalidades sintácticas y semánticas al interior de la obra. Algunos de éstos son semánticos como la metodología de investigación, la resolución del caso, y sintácticos como el cronotopo y el lenguaje.

La novela policial clásica se distingue, entre varios aspectos, por la metodología de investigación que llevan a cabo sus personajes. Basta recordar un caso prototípico, el de Sherlock Holmes, para darse una idea de que ésta se desarrolla y avanza a través de procesos lógico-deductivos que llevan al investigador a resolver el crimen. En dicho proceso todo está cimentado en la racionalidad y en la ciencia. Las explicaciones, incluyendo el uso de términos técnicos, que un personaje como el de Conan Doyle puede proporcionar al lector, resultan verosímiles. El caso de Loquelviento es distinto pero parte de la misma base: el personaje está convencido del rigor y la infalibilidad de sus procedimientos. Sin embargo, sus explicaciones caen con frecuencia en el sinsentido, su tren de pensamiento no sigue cauces lógicos o aparentemente racionales, y llega a las resoluciones correctas por pura obra de la casualidad. Lo interesante es que, aun a sabiendas del poco “profesionalismo” de Loquelviento, la policía recurra a él para pedir ayuda a lo largo de la saga. En *El enredo* la detective Arrozales reconoce: “Tienes tus métodos. En otros tiempos resolviste casos difíciles. Mal, pero los resolviste. Tengo a todos en el departamento de vacaciones” [*El enredo*, p. 104].

Una vez que Loquelviento ha conformado su propio equipo de investigación, él mismo concluye al finalizar una reunión:

Es cierto, haciendo balance de la situación, que parece que no hayamos avanzado, y es muy probable que no hayamos avanzado. Incluso es posible que hayamos retrocedido, cosas ambas difíciles de determinar cuando no se conoce el punto de partida ni el objetivo último de nuestro caminar. Pero también puede darse lo contrario, es decir, que hayamos avanzado sin darnos cuenta. Bien es verdad que avanzar sin enterarse de que se avanza es lo mismo que no avanzar, al menos para el que avanza o pretende avanzar. Visto desde fuera es distinto. Aun así, yo abrigo la esperanza de que este avance, real o imaginario, dentro de poco nos conducirá a la solución definitiva o, cuando menos, al principio de otro avance. Hasta ahora una cosa hemos hecho: meter el dedo en el avispero. [*El enredo*, p. 109].

Con frecuencia tanto reflexiones como soliloquios del personaje terminan rompiendo el tono de lo precedente, a pesar de la ambigüedad del fragmento citado, es hasta la conclusión “meter el dedo en el avispero” que toda seriedad en el discurso se disipa y delata su origen popular al utilizar una frase hecha.

Se ha establecido antes que el investigador de *El enredo* se piensa a sí mismo tan astuto y preparado como los detectives de la literatura policial clásica y su metodología parodia precisamente ese discurso. Sin embargo, cuando se trata de actuar, Loquelviento experimenta la pesquisa como un detective de novela negra. En este caso no sólo es necesaria la inteligencia, se debe contar también con la fuerza física y la adaptabilidad a un entorno peligroso para poder sobrevivir. El héroe de la novela negra ha de ensuciarse las manos y poner su propia integridad en riesgo.

El héroe elegido por Eduardo Mendoza se pone a sí mismo continuamente en riesgo, pero no posee ninguna conciencia del mismo. Lo hace por accidente o por descuido, es un detective torpe y poco ágil, esto puede verse con más claridad en dos momentos de la novela: una excursión que hace el equipo de detectives marginales al salón de yoga donde

—creen— se esconde un criminal vinculado tanto a la desaparición de Rómulo el Guapo como al atentado terrorista contra Angela Merkel.

La diferencia más significativa entre *El enredo* en relación con el proceso de investigación de la novela negra es la ausencia de violencia. Mientras que en la novela negra y sus géneros derivados como el *hard boiled* y la novela dura, los crímenes de sangre son el común denominador y alcanzan una representación cruda y realista, en la saga de Mendoza los actos de violencia son más bien aislados e incluso en los momentos en que el peligro es en apariencia más amenazante, Mendoza encuentra la forma de empatarlos con situaciones hiperbólicas cuyas consecuencias son prácticamente nulas. Lo anterior confiere a estos episodios un tono general de comicidad.

De la mano del proceso de investigación va su estancia final: la resolución del crimen. Ya se ha dicho que Loquelviento resuelve los casos que le son dados casi por azar pero en el cuerpo de sus hallazgos se siguen y desvían fórmulas del género. Es fundamental destacar que tanto en la novela policial clásica como en la novela negra, la resolución del crimen tiene que ver con la visibilización de algo más: en el primer caso se trata de un restablecimiento del equilibrio entre el bien y el mal. El crimen atenta contra la integridad de la sociedad y supone una fuerte amenaza, por eso es necesario perseguirlo, castigarlo y neutralizarlo. La función de la resolución final en la novela policial clásica es reparar el orden social. La respuesta al enigma siempre es inesperada pero lógica una vez que el detective devela los engranajes de su pesquisa.

En el caso de la novela negra se demuestra que no puede existir un equilibrio entre el bien y el mal al interior de la sociedad; la resolución del caso es insatisfactoria y desesperanzadora, más bien se hace explícita la dimensión social del crimen: la complicidad de políticos, instituciones y agentes del orden. La conclusión de la vertiente

negra es, en realidad, paradójica, ya que se llega al reconocimiento de la imposibilidad de la regeneración social. Ser detective o investigador en medio de una sociedad corrupta es una tarea infinita y, por lo tanto, absurda.

Las respuestas que halla Loquelviento son siempre sorprendentes pero para nada lógicas ni consistentes con una línea de investigación y mucho menos claras. Mendoza no persigue el restablecimiento del orden social porque la sociedad en la que su personaje está envuelto es inherentemente caótica y corrupta.

Mientras que en la novela de enigma se suelen atar los cabos sueltos que funcionan como pistas o señales a lo largo de la trama, Mendoza opta siempre por proporcionar una explicación ambigua. La resolución en *El enredo* termina por ser una reconstrucción entre las deducciones de Loquelviento, lo que aclara Emilia Corrales —la expareja de Rómulo el Guapo—, y las declaraciones del mismo Rómulo hacia el final de la novela. Por eso la conclusión del personaje resulta hilarante, y un tanto desquiciante, después de doscientas páginas de haber buscado una respuesta: “Ahora lo entiendo todo. Y puedo dar una explicación lógica y secuencial de lo ocurrido, salvo dos o tres minucias” [*El enredo*, p. 246], las cuales, como es de esperarse, no se esclarecen para los lectores.

En cuanto a elementos sintácticos del género policial como el espacio-tiempo, Mendoza adopta aspectos tanto de la novela policial clásica como de la novela negra; de la primera retoma la estructura temporal lineal en donde el crimen aparentemente antecede en el tiempo a la pesquisa y donde, por lo general, se narra desde la retrospectiva y desde una forma de autoconciencia literaria, es decir, se sabe que se está haciendo un recuento de los hechos para alguien más. Sírvese de ejemplo John Watson, el personaje de Conan Doyle, quien narra a través de sus memorias, las hazañas ya consumadas de Sherlock Holmes:

Quizás el lector me califique de entremetido impertinente si le confieso hasta qué punto estimuló aquel hombre mi curiosidad y las muchas veces que intenté quebrar la reticencia de que daba pruebas en cuanto a él mismo se refería. Sin embargo, tenga presente, antes de sentenciar, cuán carente de finalidad estaba mi vida y cuán pocas cosas atraían mi atención.<sup>111</sup>

Conan Doyle utiliza las memorias de Watson (personaje espejo que construye a Holmes desde su perspectiva y sigue sus acciones) para realizar un recuento de los hechos delictivos. Esto también le permite establecer alusiones metaliterarias de manera explícita e incluso apelaciones a un lector hipotético.

Mendoza no se vale de algún recurso tipológico (como podrían ser unas memorias, un conjunto de cartas o el acceso a un diario) sino que hace hablar directamente a Loquelviento de su propia vida, sin ningún tipo de tapujos, éste se dirige a su lector en forma constante y se permite reflexionar acerca de la historia en cuanto a hecho literario: “[...] por si algún lector se incorpora al recuento de estas andanzas [...]”, [*El enredo*, p. 8].<sup>112</sup>

Incluso puede pensarse que lo que la voz narrativa va contando al lector es producto de una transcripción de los hechos: “La clausura del centro [eufemismo para el manicomio] había dejado a Rómulo el Guapo en una situación tan precaria como al resto de los aislados, incluido quien transcribe este relato, oral en sus orígenes”, [*El enredo*, p. 13]. Este también es un recurso que Mendoza utiliza para ofrecer un recuento rápido a un posible lector que no estuviera familiarizado con la serie que protagoniza Loquelviento, y a la vez es una forma de recapitulación para quienes siguen las andanzas de dicho personaje.

---

<sup>111</sup> Arthur Conan Doyle, *Estudio en escarlata*, Barcelona; Óptima, 2002, p. 24.

<sup>112</sup> Por el tono de la voz narrativa y la mención de las “andanzas” de Loquelviento es imposible no ubicar esas resonancias en *El Quijote*.

Aunque la disposición del tiempo en la novela de Mendoza coincida en un primer acercamiento con aquella cronológica y causal de la novela policial clásica, mientras avanza la historia y el “enredo” crece, es posible ver más coincidencias —un tanto veladas— con la estructura sintáctica de la novela negra; el crimen sucede (y crece exponencialmente como amenaza) a la par de la pesquisa. En *El enredo*, cuando al lector se le revela el supuesto atentado terrorista contra Angela Merkel, el paso del tiempo adquiere una carga crucial al interior de la diégesis: Loquelviento debe resolver el misterio de la desaparición de Rómulo el Guapo antes de que el país entero se vea enfrentado a una desgracia monumental en el mundo diplomático.

El segundo elemento sintáctico, crucial en toda la obra mendocina, es el lugar donde el escritor elige que se desarrollen sus ficciones. En varios estudios sobre la narrativa de Eduardo Mendoza se defiende la centralidad y el protagonismo que adquiere Barcelona, espacio privilegiado del escritor catalán, en la mayoría de sus novelas. Si bien, hay una tradición del género policial que ubica estas historias al interior de entornos aburguesados: casonas, villas, o mansiones; la tendencia de la novela negra a ambientarse en escenarios urbanos es innegable en la saga policial que protagoniza Loquelviento. Una ciudad con un millón y medio de habitantes, con índices de criminalidad elevados y con zonas de grandes contrastes socioeconómicos permite que los personajes de la novela se desplacen al interior de su complejo tejido con libertad. Además, como todo protagonista de novela negra, Loquelviento y sus aliados frecuentan lugares concretos de la ciudad desde donde resisten y planean sus siguientes pasos. En *El enredo* estos lugares son: la peluquería “El tocador de señoras” (propiedad del cuñado del protagonista), el restaurante “Se vende perro”, el bar de “El gordo soplaitas” y el bazar chino de la familia Siau.

Se ha dicho antes que una de las características de la novela policial clásica es el método deductivo del que se vale el investigador para resolver el enigma, esto implica, necesariamente, que la figura del detective se exprese a través de un discurso lúcido plagado de tecnicismos y conclusiones lógicas. En la novela negra, en cambio (por ser un subgénero que indaga en las entrañas del espacio urbano, sobre todo en sus márgenes y en los personajes socialmente invisibles) frecuentemente se reproduce el habla o jerga propio de dichos entornos. En *El enredo*, el aspecto del lenguaje es completamente disímil; el personaje de Loquelviento intenta imitar el discurso deductivo del detective clásico, tanto, que su idiolecto es gratuita e hiperbólicamente culto, y en ocasiones arcaico. Esto reafirma el efecto cómico de la situación: “De esta guisa me llevaron más por fuerza que de grado a un salón amplio y suntuoso abarrotado de público, y me hicieron subir a una tarima junto a la cual, revestido de toga y birrete, peroraba el doctor Sugrañes”. [*El enredo*, p. 9]

La gran mayoría de los personajes alrededor de Loquelviento también comparten una forma de hablar poco común y, muchas veces, proveniente de prejuicios sociales y clichés que Mendoza explota y lleva hasta sus últimas consecuencias. Esto es claro en el caso de los inmigrantes. Por ejemplo, el personaje de la Moski, quien se dedica a tocar el acordeón y es “proveniente de un país del Este” en bancarrota y ex miembro del partido comunista. Lo mismo sucede con los Siau, la familia china dueña del establecimiento vecino a la peluquería, en concreto con el abuelo Siau, amigo accidental de Loquelviento:

—Perdone susto —le oí decir con voz cascada y temblorosa—. No era mi intención dar sorpresa. Soy humilde antepasado de señor Siau, gerente de este honorable local. Usted no me conoce pero yo a usted sí. Usted es honorable dueño de gran peluquería en acera de enfrente. Un día iré a cortar y peinar coleta. [*El enredo*, p. 52]



No conforme con explotar y reproducir el lugar común que afirma que los chinos radicados en España hablan mal español (por ejemplo sin usar artículos determinados) y que repiten sin cesar adjetivos como “humilde” y “honorable”, Mendoza le da la vuelta a la aparente inadaptabilidad de estos sujetos haciéndolos grandes conocedores de la cultura en la que se han insertado: la Moski canta y toca en el acordeón boleros de Luis Miguel y el señor Siau habla sobre la globalización con el swami del estudio de yoga que investiga Loquelviento: “Deténgase, honorable swami, donde esté Ortega y Gasset que se quite ese petimetre amarillo. Para entender éxito de bazares orientales hay que leer *Rebelión de las masas*”, [*El enredo*, p. 198].

Con las características hasta ahora revisadas, es posible aventurar que una cualidad fundamental de Mendoza es que no teme que sean explícitos los hilos con los que ha tejido sus textos. A la manera de la novela policial clásica, es claro que *El enredo* plantea un enigma con la desaparición de Rómulo el Guapo, se expresa una voluntad del protagonista por resolver dicho enigma y se desarrolla una investigación que genera hipótesis y teorías sobre lo ocurrido. Sin embargo, la finalidad no es hacer una novela policial en toda regla; *El enredo* se apega más a lo búsqueda de la novela negra donde se intenta revelar la descomposición social que padece la sociedad en Barcelona. No obstante, la obra de Mendoza se diferencia de este subgénero por el uso del humor, elemento que en la novela negra suele ir de la mano con la violencia y el realismo sucio.

La parodia del esqueleto policial, es decir, de sus elementos sintácticos, ayuda a Mendoza a evidenciar las contradicciones de la sociedad en plena crisis económica. Un ejemplo claro es el discurso del gobernador de la ciudad después del inevitable estallido de la bomba terrorista en el balcón del Ayuntamiento:

Hoy se ha producido un hecho gravísimo que no vacilo en calificar de grave e incluso de gravísimo. De resultas de un atentado sin precedentes, salvo la bomba del Liceo, la del Corpus y muchas otras lanzadas cuando Barcelona era una ciudad de verdad y no la ridiculez que es ahora, [*El enredo*, p. 224].

### 3.1.2 Aterrizaje efectuado sin dificultad: Mendoza y la ciencia ficción

*Fantasy is the impossible made probable.  
Science fiction is the improbable made possible.*

Rod Serling, *The Twilight Zone*

En el primer apartado de este capítulo se estableció que un género popular es el resultado de un conjunto de convenciones y referencias tanto sintácticas como semánticas, compartidas y reforzadas por un entorno cultural específico. Si la novela policial inició siguiendo ciertas bases estructurales y temáticas hasta evolucionar y ramificarse en los múltiples subgéneros que conocemos actualmente, la literatura de ciencia ficción ha seguido un camino similar, aunque más vertiginoso y aislado, de no ser por la difusión que le ha dado el sector cinematográfico a partir de súper producciones como *2001: Odisea en el espacio* (1968) de Stanley Kubrick o *Blade runner* (1982) de Ridley Scott.

Al igual que su masificación, el término “ciencia ficción” también es sumamente contemporáneo: fue acuñado en Estados Unidos por Hugo Gernsback, el director de la revista *Amazing Stories*, a mediados de la década de los veinte, aunque pueden rastrearse los inicios del género hacia el siglo XIX con la novela científica (*scientific romance*) y el relato fantástico. Además, la ciencia ficción ha acompañado desde siempre, valga la obviedad, al desarrollo de la ciencia misma. Esto, por supuesto, evolucionó a la par de la

gran difusión del método positivista en el XIX y la creencia moderna, cada vez más generalizada entre la sociedad occidental, de que todo fenómeno debía tener una explicación cimentada en bases científicas o tecnológicas para tomarse como verdadero.

Ignacio Ferreras, especialista en la evolución del género, habla de las deudas que éste guarda con la tradición que lo antecede:

La novela de CF parece a primera vista haber roto con todas las tradiciones temáticas de la novela. La conquista de un nuevo espacio y de un nuevo tiempo, la construcción en suma de nuevos universos, rompe los estrechos límites del universo novelesco tradicional. Sin duda es así si atendemos a la novela tradicional «realista», pero si nos fijamos en la ya vieja novela de terror inglesa (*gothic tale*) o en los relatos fantásticos del romanticismo alemán, la originalidad de la CF resulta un tanto atemperada, aunque continúa siendo una verdadera novedad en el campo novelesco.<sup>113</sup>

Con el objetivo de entender cómo se conforma la ciencia ficción, Ferreras habla de mediaciones, es decir, contactos entre ésta y otras literaturas y tradiciones que explican su consolidación y transformación continua; de esta manera analiza la relación de la ciencia ficción con la novela científica, el relato fantástico, la corriente romántica, el relato de terror y otros géneros.

Muchas definiciones sobre ciencia ficción defienden que ésta ha de plantear una ficción ubicada en un espacio y tiempo imaginarios, fuera de este mundo por completo, y que ésta debe especular, siempre desde la racionalidad, sobre ciertos avances científicos y sus implicaciones en las formas de vida de una sociedad determinada. No obstante, existen muchas narraciones de ciencia ficción que parten de la realidad conocida (el mundo tal cual es) y así proponen la transformación del mismo en algún aspecto improbable pero posible de acuerdo con la lógica interna del mundo creado al interior de la ficción. Por lo anterior,

---

<sup>113</sup> José Ignacio Ferreras, *La novela de ciencia ficción. Interpretación de una novela marginal*, Madrid: Siglo XXI, 1972, p. 179.

la definición que proporcionan Guillem Sánchez y Eduardo Gallego en su artículo “¿Qué es la ciencia ficción?”, se ajusta más al objetivo del presente trabajo: “La ciencia ficción es un género de narraciones imaginarias que no pueden darse en el mundo que conocemos, debido a una transformación del escenario narrativo, basado en una alteración de coordenadas científicas, espaciales, temporales, sociales o descriptivas, pero de tal modo que lo relatado es aceptable como especulación racional”.<sup>114</sup>

La cita anterior resulta útil por dos razones: la primera es que no se niega la relación con el mundo conocido (con lo que entendemos como la realidad) sino que se acepta su modificación y, al mismo tiempo, la plausibilidad de las alteraciones que la historia propone, y la segunda, que dicta que lo relatado ha de ser aceptable “como especulación racional”, en otras palabras, verosímil.

La forma en que Mendoza se acerca a la ciencia ficción es a través de un subgénero bastante conocido en la cultura popular por su difusión en medios de comunicación masiva: la invasión alienígena o *alien invasion*. Toda narración sobre invasión extraterrestre debe, sintácticamente, tener como eje “la llegada de una o más formas de vida extraterrestre al planeta Tierra con la intención de exterminar, colonizar, estudiar o destruir la vida humana”.<sup>115</sup>

Abundan antecedentes de la más amplia gama en el mundo de la ficción, desde *La guerra de los mundos* (1898) de H.G. Wells, hasta versiones benevolentes y edulcoradas como la película *E.T.* de Steven Spielberg, que apareció en 1982, casi cien años después del clásico de Wells.

---

<sup>114</sup> Guillem Sánchez y Eduardo Gallego, “¿Qué es la ciencia ficción?”, en *Sitio de ciencia-ficción*. Recuperado de <http://www.ciencia-ficcion.com/opinion/op00842.htm>, consultado 29/09/16.

<sup>115</sup> Cfr. “Alien invasion” en *Latent Dirichlet Allocation (LDA)*, Princeton University. Recuperado de [http://www.princeton.edu/~achaney/tmve/wiki100k/docs/Alien\\_invasion.html](http://www.princeton.edu/~achaney/tmve/wiki100k/docs/Alien_invasion.html), consultado 29/09/16.

Eduardo Mendoza, como lector de literatura anglosajona y como lector, de alguna manera, de las expresiones de la cultura popular tanto locales como universales de Occidente, abreva de la tradición de la ciencia ficción, puntualmente del *alien invasion*, para disponer el marco de su novela *Sin noticias de Gurb*. En ésta se narran las peripecias por las que pasa un extraterrestre —protagonista y voz narrativa de la novela— para encontrar a Gurb, su compañero de misión, quien se ha extraviado en la Barcelona de los tiempos preolímpicos (1990).<sup>116</sup>

Para que una narración entre en la categoría genológica de ciencia ficción debe ocurrir un acontecimiento extraordinario, que motive el desarrollo de la trama; puede ser desde el descubrimiento de un mundo totalmente nuevo, la invención de una máquina o dispositivo que permita realizar cosas vistas normalmente como imposibles, como viajar en el tiempo o hacerse invisible. No obstante, el detonante de la novela de Mendoza no es tanto la llegada del par de extraterrestres al planeta Tierra, en concreto a la ciudad de Barcelona, sino el extravío de Gurb y la inquebrantable voluntad de rescate de su compañero: “Decido salir en busca de Gurb”.<sup>117</sup>

La desviación del género en Mendoza radica, entre muchos otros aspectos, en el punto de vista desde el que parte la narración; las obras de ciencia ficción que hablan de invasiones alienígenas rara vez adoptan la perspectiva de los mismos, son más bien los humanos quienes observan, algunas veces desde el asombro y otras desde el horror, los efectos de esta puesta en contacto. Sin embargo, para el protagonista de *Sin noticias*, los

---

<sup>116</sup> Un precedente fundamental en la cultura anglosajona, de la que Mendoza es gran conocedor, es *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* de Douglas Adams, publicada como radiocomedia en 1978 y publicada como novela en 1979. Al primer libro le siguió una serie de cinco, éste se centra en las peripecias de Arthur Dent sobreviviente a la demolición del planeta Tierra y viajero explorador del espacio y sus múltiples formas de vida.

<sup>117</sup> Eduardo Mendoza, *Sin noticias de Gurb*, Barcelona: Seix Barral, 1991, p. 7. Referida a partir de este momento como *Sin noticias*.

sujetos extraños (ajenos) son, en realidad, los humanos. Con esto, Mendoza logra revertir la estructura misma del género: hace familiar lo extraño (el alienígena se humaniza) y se aleja de lo familiar para observarlo (el humano se hace exótico, se vuelve objeto de estudio para el lector). Este distanciamiento posibilita los tintes satíricos de la parodia al género.

De igual manera, en *Sin noticias*, el lugar de la ciencia y la tecnología, elementos esenciales para la ciencia ficción, no está en función del cuestionamiento hacia determinados avances tecnológicos y hacia su incidencia en los modos de vida de una sociedad, ya sea desde una visión apocalíptica o desde una visión un poco más esperanzadora. En realidad, el tema del desarrollo científico y tecnológico aparece en *Sin noticias* casi como pretexto para hablar de aquello que está mal de la sociedad barcelonesa sin necesidad de hacer caer sobre sus miembros una amenaza tecnológica o una invasión alienígena.

En *Sin noticias* la tecnología más avanzada está en posesión de los extraterrestres: la nave en donde viajan, la máquina para hacerlos “corpóreos”, el dispositivo que los teletransporta, etc., sólo sirven para evidenciar el rezago del *modus vivendi* de los humanos. Con esto Mendoza le resta cualquier carga de peligro a los invasores y la traslada, desde un tono cómico, a las personas.

Otro rasgo, tal vez el más significativo como mecanismo para parodiar el género, es la forma bajo la que Mendoza decidió enmarcar la novela: *Sin noticias* es el diario de abordaje de un alienígena que explora Barcelona. Una de las características sintácticas que puede tomar la ciencia ficción es la estructuración a manera de registro de datos. Dentro del género es común ver que quienes viajan—ya sea a universos distintos, a través el tiempo, o al espacio exterior— o los testigos de una situación extraordinaria hipotética, se apoyen en

otras tipologías textuales como el diario, la bitácora o la crónica para imprimir verosimilitud a los sucesos narrados.<sup>118</sup>

Lo anterior es tangible desde la estructura misma de *Sin noticias*; la novela consta de 24 capítulos, uno por cada día que le toma al protagonista encontrar a Gurb, dispuestos en forma de entradas a manera de diario de viajes o de bitácora de exploración. Dichas entradas son breves y puntuales, ya que el extraterrestre proporciona información marcando la hora de cada nuevo suceso y narra en tiempo presente, es decir, no elabora un ejercicio de retrospectiva —rasgo que ayuda a la sensación de precisión y fiabilidad de los hechos narrados—. Dicha sensación se ve reforzada con el uso de un lenguaje pretendidamente científico, como en el ejemplo siguiente:

07.00 Cumpliendo órdenes (mías) Gurb se prepara para tomar contacto con las formas de vida (real y potenciales) de la zona. Como viajamos bajo forma acorpórea (inteligencia pura-factor analítico 4800), dispongo que adopte cuerpo análogo al de los habitantes de la zona. Objetivo: no llamar la atención de la fauna autóctona (real y potencial). Consultado el Catálogo Astral Terrestre Indicativo de Formas Asimilables (CATIFA) elijo para Gurb la apariencia del ser humano denominado Marta Sánchez. [*Sin noticias*, p. 5]<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> Es innegable la deuda que tiene la narrativa de ciencia ficción con géneros anteriores como la crónica de viajes, el diario, la bitácora científica, etc. Escapa a este análisis un estudio que rastree y relacione las tipologías de siglos pasados, de voluntad científicista, descriptiva, e incluso de apelación a un lector que no conoce otro mundo (como las crónicas de la Nueva España), con la ciencia ficción contemporánea, aun así es relevante mencionarlo.

<sup>119</sup> La estructura que Mendoza eligió para *Sin noticias de Gurb* no es en lo absoluto casual; esta novela fue escrita para ser publicada por entregas —con la intención de recuperar de cierta forma la tradición de la novela de folletín— en el diario *El País* durante 1990. También es por eso que cada capítulo termina con un *cliff hanger*, es decir, una situación de tensión, aquí bastante atenuada por la comicidad, que despierta la curiosidad del lector y lo obliga a comprar la entrega siguiente. Críticos como Rafael Conte señalan la tendencia de algunos autores a publicar sus novelas en ciertos diarios de alta circulación movidos por intereses económicos, grandes contratos con ciertos periódicos. Es un hecho que Mendoza y la mayoría de los novelistas de su generación están insertos en una lógica de mercado que explota las posibilidades del libro como producto. Aunque también en el siglo XIX las novelas se publicaban como folletines porque los recursos económicos para darlas a conocer de otra forma eran limitados y porque su difusión crecía exponencialmente, es decir, a sus autores también los movía un ánimo por las ventas masivas. Hoy en día la publicación por entregas en diarios como *El País*, Mendoza lo hizo hace 27 años, obedece a ese *continuará* que ha probado su efectividad por siglos, y que sigue perpetuándose en otras plataformas como las telenovelas, los cómics o las series televisivas.

La cita anterior deja ver varias desviaciones del género: primero que a pesar de la semejanza estructural con la narrativa de ciencia ficción, Mendoza da una vuelta de tuerca al motivo (elemento semántico) del viaje al espacio.

Basta con pensar en *Solaris* de Stanislav Lem para darse cuenta de que *Sin noticias* invierte la estructura del viaje al espacio. En esta novela se cuenta la llegada del doctor Kris Kelvin al planeta Solaris quien, al encontrarse en un ambiente ajeno y hostil, narra una serie de sucesos extraños que experimenta junto con la tripulación de la estación a la que ha sido enviado; en cambio, en el caso de Mendoza, el planeta extraño es la Tierra para el extraterrestre y las fuerzas vitales desconocidas son los catalanes. Asimismo, el ya mencionado científicismo del lenguaje entra en tensión con los sinsentidos que muchas veces están dispuestos al interior de los paréntesis “Objetivo: no llamar la atención de la fauna autóctona (real y potencial)”, y que logran un efecto cómico que, por el desconocimiento de los extraterrestres de la cultura española, llega a un punto hilarante: después de consultar la apariencia terrestre que pueden tomar en el “Catálogo Astral Terrestre Indicativo de Formas Asimilables” (cuyas siglas, “CATIFA”, significan alfombra en catalán), escogen el aspecto físico de la cantante Marta Sánchez para que Gurb explore Barcelona, claro, sin llamar la atención.<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> En el segundo capítulo de esta tesis se dijo que la parodia necesita de un referente conocido para que el juego de sentidos que plantea se lleve a cabo, ya sea con fines satíricos como los de Mendoza o como reconocimiento de un precedente como en el caso de *La Odisea* de Homero y el *Ulises* de James Joyce. Lo esencial de la doble lectura es que los lectores reconozcan el referente parodiado (ya sea literario, cinematográfico, político, etc.). Por eso mismo es difícil que muchos de los guiños que dispone Mendoza en sus novelas de corte más cómico, sean entendidos por lectores fuera de España, o por aquellos alejados temporalmente del contexto sociocultural en el que se inserta la narración. Resulta interesante ver, cómo entonces, en muchas de las traducciones de la obra mendocina algunos de estos guiños son ajustados al contexto de recepción; un ejemplo claro es la traducción al francés de *Sin noticias de Gurb*, donde Gurb toma la forma de Madona en vez de la de Marta Sánchez. Cfr. Eduardo Mendoza, *Sans nouvelles de Gurb*, París: Points, 2006.



De igual forma, el cambio de perspectivas, el cual se ha dicho que aleja lo conocido y acerca lo lejano, permite una toma de distancia importante con respecto al escenario donde se desarrolla la novela. Barcelona deja de ser una conocida ciudad ultramoderna para convertirse en ese mundo nuevo que requiere la ciencia ficción. De pronto, la ciudad es un espacio hostil y extraño que desafía una y otra vez al protagonista. En cuanto el extraterrestre sale de la nave para buscar a Gurb, el espacio comienza a violentarlo:

8.00 Me naturalizo en lugar denominado Diagonal-Paseo de Gracia. Soy arrollado por autobús número 17 Barceloneta-Vall d'Hebron. Debo recuperar la cabeza, que ha salido rodando de resultas de la colisión. Operación dificultosa por la afluencia de vehículos.

8.01 Arrollado por un Opel Corsa.

08.02 Arrollado por una camioneta de reparto.

08.03 Arrollado por un taxi.

08.04 Recupero la cabeza y la lavo en una fuente pública situada a unos pocos metros del lugar de la colisión. Aprovecho la oportunidad para analizar la composición del agua de la zona: hidrógeno, oxígeno y caca, [*Sin noticias*, p. 8].

Mendoza plantea que no se necesita salir de la Tierra para encontrarse con un universo extraño. También apela al mismo tiempo al conocimiento previo del lector sobre la ciudad: Passeig de Gràcia es una avenida caótica y de alta afluencia justo en el corazón de Barcelona. Asimismo, el suceso del atropellamiento concluye con un recurso del que Mendoza se vale no sólo en *Sin noticias* sino en muchas de sus obras, ésta es la ruptura del tono solemne o poblado de tecnicismos con la aparición abrupta de un elemento coloquial, en este caso la composición del agua en la fuente, la cual contiene los esperados elementos: hidrógeno y oxígeno, además tiene, como no es raro en una megalópolis, caca. Esto último dicho de la manera más coloquial que Mendoza pudo encontrar para poner en tensión el uso del lenguaje técnico.

La utilización de vocabulario especializado y la elaboración de teorías científicas es una constante del género, es un elemento semántico tan importante como la presencia de las armas para el *Western* o la ambientación en los bajos fondos urbanos para la novela negra. Mendoza se apropia del científicismo pero con el menor rigor posible: introduce algunos términos no muy cultos (por ejemplo la alusión al hidrógeno y al oxígeno de la cita pasada) e inventa lo demás sin ninguna preocupación explícita por la verosimilitud del texto: “Despegue de la nave efectuado sin dificultad a la hora prevista (983674856739 horas del astrolabio cósmico)”, [*Sin noticias*, p. 139] Igualmente, el extraterrestre ensaya con frecuencia diversas hipótesis sobre la vida humana con base en sus observaciones:

20.30 Con la puesta del sol las condiciones atmosféricas habrían mejorado bastante si a los seres humanos no se les hubiera ocurrido encender las farolas. Parece ser que ellos las necesitan para poder salir a la calle, porque los seres humanos, no obstante ser la mayoría de fisionomía ruda y hasta abiertamente fea, no pueden vivir sin verse los unos a los otros, [*Sin noticias*, p. 13].

La imitación del discurso empírico es incluso hiperbólica; sin importar lo que le suceda, el extraterrestre lleva en su bitácora el registro de la temperatura, la humedad relativa del ambiente y el estado del mar: “Todavía me cuelga de la nariz el cable eléctrico y me doy cuenta (demasiado tarde) de que en vez de leche he puesto Cucal en el café. Temperatura, 21 grados centígrados; humedad relativa, 50 por ciento; vientos flojos del nordeste; estado de la mar, rizada”. [*Sin noticias*, p. 139].<sup>121</sup>

La información que el lector puede obtener del narrador alienígena resulta más de su puesta en diferencia con el entorno y con lo otro, que de su conciencia de sí mismo:

---

<sup>121</sup> El Cucal es una marca de insecticidas en España, es decir, que el narrador envenena a algún comensal del bar donde trabaja sin darle mucha importancia al suceso.

07:21 Primer contacto con habitante de la zona. Datos recibidos de Gurb: Tamaño del ente individualizado, 170 centímetros; perímetro craneal, 57 centímetros; número de ojos, dos; longitud del rabo, 0.00 centímetros (carece de él). El ente se comunica mediante un lenguaje de gran simplicidad estructural, pero de muy compleja sonorización, pues debe articularse *mediante el uso de órganos internos*. Conceptualización escasísima. Denominación del ente, Lluç Puig i Roig (probable recepción defectuosa o incompleta). Función biológica del ente: profesor encargado de cátedra (dedicación exclusiva) en la Universidad Autónoma de Bellaterra. Nivel de masedumbre, bajo. Dispone de medio de transporte de gran simplicidad estructural, pero de complicado manejo denominado Ford Fiesta, [*Sin noticias*, p. 6].

El que el extraterrestre reporte información como el número de ojos del “habitante de la zona”, la ausencia de rabo y la forma de articulación del lenguaje, es risible porque el lector se ubica por encima de los extraterrestres, sabe lo que ellos ignoran y puede reírse de las conclusiones que éstos obtienen. También de esta manera se hacen alusiones cómicas a la cultura española en general, a la catalana, y a los barceloneses en particular (otra constante en la poética de Mendoza), por ejemplo, el hecho de que para el extraterrestre el lenguaje del habitante sea de “muy compleja sonorización” refiriéndose a la nasalidad del catalán o de que su nombre “Lluç Puig i Roig”, catalán por donde se le vea, sea percibido como una “probable recepción defectuosa o incompleta” del mensaje.

A pesar de que Mendoza no explica nunca la razón concreta por la que los extraterrestres están en Barcelona, cuando el género más tradicional de *alien invasion* basa todo su discursar en eso, se sabe que la novela gira en torno a un viaje de exploración y nada más. No obstante, se repite varias veces en el texto que el objetivo es “no llamar la atención de la fauna autóctona”. Hay un organismo que envía las órdenes al par de exploradores, ésta se llama —intencionalmente— la Junta Suprema en analogía con el organismo de gobierno, del mismo nombre, creado en España para resistir la intervención napoleónica en

1808 y más tarde, en 1943, para convocar a los ciudadanos catalanes a enlistarse en el ejército durante el régimen: “19.05 Descifro el mensaje. Es de la Junta Suprema. En vista del éxito de nuestra misión en la Tierra (por el que se nos felicita), debemos variar el rumbo y dirigirnos, con idéntica finalidad, al planeta BWR 143, que gira (como un idiota) alrededor de Alfa Centauro [...]”, [*Sin noticias*, p. 138].

Mendoza hace una parodia de la ciencia ficción, no para plantear las consecuencias que el uso de la tecnología y de la ciencia —llevadas a un extremo— pueden tener sobre la vida humana (esto es más bien tarea de la ciencia ficción canónica, donde siempre se pone en duda la idea de progreso como consecuencia de los avances de la ciencia), sino que Mendoza satiriza sobre la sociedad de la que él mismo forma parte a través de elementos como el empleo de elementos sintácticos y semánticos del género: el acercamiento al subgénero del *alien invasion*, la estructura en forma de bitácora o reporte científico, el empleo de tecnicismos y el cuestionamiento de lo extraño a partir de un hecho extraordinario.

### 3.1.3 Al menos mírame a los ojos: Mendoza y la novela sentimental

Una novela bastante más lejana de la comicidad desbordada de *El enredo y la vida* y de *Sin noticias*, es *El año del diluvio*, en la cual Mendoza explora y reinterpreta la tradición de la novela amorosa, desde el romanticismo decimonónico, hasta la novela rosa contemporánea.<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> Para no caer en ambigüedades, en este trabajo se denominará al género *novela sentimental*, no aludiendo a la tradición literaria medieval-renacentista de los siglos XV y XVI, sino a la traducción que se juzga más cercana del término *Romance novel* empleado por la especialista del género Pamela Regis en su estudio *A Natural History of the Romance Novel*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007; ya que *novela romántica* se reservará para alusiones a la novela correspondiente al Romanticismo del siglo XIX y *novela rosa* será empleado para las ficciones contemporáneas de corte amoroso producidas durante el siglo XX.

*El año del diluvio* se desarrolla en plena década de los cincuenta, en el seno de una geografía imaginaria que Mendoza decide nombrar San Ubaldo de Bassora y que ubica dentro de la provincia catalana. La historia gira en torno al proceso de enamoramiento entre sor Consuelo y Augusto Aixelà. La primera es una monja superiora de la orden de las hermanas de la Caridad, recién llega al pueblo con el objetivo de dirigir y salvar el destino de un hospital en crisis. El segundo, un terrateniente que vive a costa de la herencia de lo que una vez fue una acaudalada familia. Él es la respuesta que aparentemente encuentra sor Consuelo para subsanar las penurias económicas del hospital que dirige y para transformarlo en un asilo de ancianos.<sup>123</sup>

Es bien sabido que el amor, como tema, puede caber en cualquier género y que incluso puede sostener una o más subtramas al interior de una narración; éste puede ser detonante, pretexto, meta, explicación, etc. No obstante, para restringir en la medida de lo posible lo que se entiende aquí por *novela sentimental* debe tenerse en cuenta que, así como el género policial surge de un crimen (o su amenaza) y de su descubrimiento, y la ciencia ficción, de un hecho extraordinario o imposible presentado como probable, la novela sentimental tiene como eje la relación amorosa.

Con la finalidad de delimitar el espectro de lo que aquí se entenderá por novela sentimental se puede atender a las siguientes definiciones del género, la primera de la investigadora Pamela Regis, quien se apoya en la novela *Pride and Prejudice* de Jane Austen y la segunda de John Cawelti:

- a. Una novela sentimental es un trabajo de ficción que cuenta la historia del cortejo y comprometimiento de una o más heroínas.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Cfr. Eduardo Mendoza, *El año del diluvio*, Barcelona: Seix Barral, 1992. A partir de este momento se aludirá a la novela como *El año*.

<sup>124</sup> Pamela Regis, *op. cit.*, p. 19.

b. La característica decisiva que define al romance no es que lo protagonice una mujer sino que su acción organizadora es el desarrollo de una relación amorosa, usualmente entre un hombre y una mujer [...] La fantasía moral del romance es aquella del amor triunfante y permanente, que supera todos los obstáculos y dificultades.<sup>125</sup>

De estas concepciones de la novela sentimental es posible extraer los primeros elementos esenciales del género: debe existir una relación amorosa que busca su consumación (en este caso el compromiso por medio del matrimonio o de cualquier hecho que asegure el *felices para siempre*); tradicionalmente se narra la historia desde la perspectiva femenina o alrededor de una heroína y, por último, que el amor debe probarse a sí mismo y superar las dificultades.

Si en novelas como *El enredo* y *Sin noticias* era clara la apropiación de los géneros y su parodia de intencionalidad explícitamente cómica, en *El año del diluvio* Mendoza se muestra más reservado, cercano a novelas como *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), *La ciudad de los prodigios* (1986) y *Riña de gatos* (2010). No obstante, en la historia y la estructura, a pesar de que Mendoza tenga claro a dónde va y qué tradición parodia, no alcanza a explotar tanto las fórmulas del género parodiado ni a llevar el tono, predominantemente satírico en *El enredo* y *Sin noticias*, a un extremo humorístico.

La crítica y la burla incisiva no aprovechan los mecanismos de la novela sentimental como medios para expresarse, sino que están presentes como rasgos de la narración misma, son parte del carácter de ciertos personajes, como la misma sor Consuelo, o se dan esporádicamente en algún episodio determinado. Sin embargo, al igual que en las obras analizadas en los apartados anteriores, el andamiaje dispuesto por Mendoza para su historia viene completamente de la tradición de la novela amorosa y su finalidad —a pesar de no ser

---

<sup>125</sup> John Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance, op.cit.*, pp. 41-42.

evidente, o de que no se desarrolla con profundidad— también es hacer un juicio sobre la sociedad española, en este caso sobre la España de la posguerra y sus consecuencias en la modernidad.

*El año* se estructura en diez capítulos, los cuales dan la sensación de estar dispuestos “de corrido” ya que no hay lugar para marcas tipográficas: aunque abundan las comas como marca de organización textual, es notoria la ausencia de guiones de diálogo, el punto y aparte se muestra como algo esporádico y funciona más bien para dividir secuencias narrativas.

Ésta es la única de las tres novelas analizadas que se narra en tercera persona por una voz que más que omnisciente da la sensación de registrar todo lo observado y de hacer ocasionalmente una apostilla sobre el pasado o las ideas de los personajes:

La monja empezó diciendo que hacía poco menos de un mes había sido nombrada superiora de la comunidad que tenía a su cargo el hospital. Al decir esto señaló con el dedo un punto en la pared, en la dirección en que creía que se encontraba el hospital. El cacique hizo un gesto de asentimiento: conocía de sobra el hospital, un edificio arcaico y ruinoso, con aspecto de castillo, por cuyas falsas almenas asomaba de cuando en cuando el rostro cerúleo de algún enfermo desahuciado, [*El año*, p. 15].

Todos los hechos de la novela son referidos en pasado, esto sugiere un ejercicio de retrospectiva que encuentra su solución hacia el final de la historia, cuando —treinta años después del amorío con Aixelà— la monja, quien en el pasado logró remodelar el hospital y fue trasladada a diversos lugares para seguir sus labores religiosas, regresa muy enferma a San Ubaldo de Bassora, a morir en el asilo que ella misma había fundado.

Como lo hace en *El enredo* y en *Sin noticias*, Mendoza toma el esqueleto de la novela sentimental y ensaya su propia versión del género: sigue y desvía las fórmulas que

sirven a sus propósitos.<sup>126</sup> Para analizar lo siguiente, Regis propone una tipología de la novela sentimental, en la que reconoce ocho acontecimientos narrativos, los cuales establecen las reglas secuenciales de la trama (éstos no son más que elementos sintácticos en la denominación de Altman): 1. definición de la sociedad, 2. el encuentro, 3. la barrera, 4. la atracción, 5. la declaración, 6. la muerte ritual, 7. el reconocimiento, y 8. el compromiso (este último no tiene que ser a través del matrimonio, sólo necesita estar claro el “y vivieron felices para siempre”).<sup>127</sup>

En el primer aspecto propuesto por Regis, definición de la sociedad, deben quedar establecidas las fallas y los prejuicios que entorpecen el amor entre los protagonistas. En *El año*, sor Consuelo queda expuesta a todo tipo de habladorías, ya que la información en San Ubaldo, un pueblo de pocos y ociosos habitantes, viaja con velocidad. En una de las tantas conversaciones entre sor Consuelo y Augusto ésta le dice: “Es curioso ver cómo un pueblo donde tanta curiosidad despierta la vida privada del vecino, despierta tan poco interés la situación real de las personas”, [*El año*, p. 37].

Si se ha establecido que el eje de la novela sentimental es la relación amorosa, entonces resulta evidente que en algún momento de la narración se debe producir el primer encuentro entre los amantes. Sor Consuelo, como superiora de las hermanas de la Caridad y nueva directora del hospital del pueblo, escucha —en medio de un lugar donde todo se rumora— sobre la gran fortuna del cacique Augusto Aixelà, por lo que, apenas inicia la novela, decide ir a visitarlo a su finca con el fin de solicitar su apoyo económico.

---

<sup>126</sup> Es fundamental señalar que las coincidencias entre algunas fórmulas de la novela sentimental y de la novela romántica no son en lo absoluto gratuitas, ya que la primera deriva de la tradición literaria de la segunda. De hecho, cuando Regis esboza el origen de la novela sentimental explica que ésta: “es un producto (*subset*) de la comedia y el romance (sic) en su sentido más amplio” (Pamela Regis, *op. cit.*, p. 28).

<sup>127</sup> *Cfr.* Pamela Regis, *op. cit.*, pp. 30-37.



Cuando sor Consuelo acude a la finca por primera vez, Aixelà se niega a atenderla, así que el encuentro se produce en la segunda visita, este momento de la tipología de Regis, transcurre en *El año* a la par del reconocimiento del conflicto o la barrera que impide el amor de los protagonistas. La relación amorosa entre la monja y el terrateniente se presenta, *a priori*, como una empresa imposible por la condición religiosa de ella, por el hecho de que Aixelà es una figura pública con pésima reputación y, en menor medida, por la diferencia de clases sociales: él proviene de una familia aristócrata (“antigua”, “ilustre” y “noble”); mientras que ella no tiene ni dinero ni abolengo. Afirma sor Consuelo de sí misma: “mis padres eran labriegos acomodados, gente sin instrucción y refinamiento, pero honrada a carta cabal y temerosa de Dios”, [*El año*, p. 27].

El reconocimiento entre ambos personajes ocurre mediante un juego de expectativas frustradas y de miradas furtivas. Durante su primer encuentro sor Consuelo espera ser tratada con condescendencia, mientras que Aixelà espera sumisión por parte de su interlocutora: “Augusto Aixelà creyó advertir en la exposición de la monja un deje de picardía que despertó su interés” [*El año*, p. 15], la curiosidad del cacique no hace más que aumentar mientras ella explica por qué necesita de su ayuda:

Miró [Aixelà] a la persona que le hablaba en aquella postura falsamente modosa: la toca enmarcaba un rostro de facciones regulares, risueño y sonrosado. No debe de ser tan joven como parece si ha llegado a superiora de la comunidad, pensó, y es menos tonta de lo que ella pretende aparentar: pura mojigatería, [*El año*, p. 16].

De igual forma, durante este mismo encuentro, se da un juego de poder y posesión del otro que gana Aixelà, quien le pide a la monja su nombre de civil y ella termina por acceder. La importancia de poseer el nombre de alguien es enorme ya que nombrar es tener poder sobre lo otro, más si se trata de una monja que ha renunciado a ser quien era antes de adquirir un

compromiso de carácter divino. Después de escuchar la exposición de sor Consuelo, don Augusto —interesado por la pasión y la “picardía” en las maneras de la monja—, le pregunta su nombre:

Pues dígamelo, apremió Augusto Aixelà. No sé si puedo, respondió la monjita. Puede y debe, replicó él, si no me equivoco estamos iniciando una transacción mercantil, salvo que todo esto sea un plan encaminado a la eterna salvación de mi alma [...] Constanza, Constanza Briones, susurró la monja, [*El año*, p. 20].

A partir del encuentro se suceden una serie de entrevistas, unidades narrativas basadas en la repetición: siempre en la finca de Aixelà y siempre a solas. Así el proceso de atracción va creciendo y generando tensión hasta conducir al momento de la declaración.

La tensión sexual y amorosa de sor Consuelo alcanza un nivel simbólico y abierto a diversas interpretaciones durante su tercera visita a la finca, es decir, la segunda vez que ve cara a cara a Augusto Aixelá. Éste la conduce a un jardín, un *locus amoenus* medieval en toda regla y la deja un rato sola.<sup>128</sup>

En la escena se despliegan algunos elementos eróticos y el ambiente se describe de una forma rica sensorialmente hablando; detalles como la presencia de la naturaleza en armonía, el agua corriente que proviene de la alberca y los olores percibidos por la monja en el ambiente, hacen que ella baje la guardia y deje a un lado la conducta que debería demostrar como religiosa:

Una brisa tibia traía hasta allí el perfume de la higuera. Sor Consuelo suspiró: al fondo del jardín, separado por un muro de cipreses recortados, se adivinaba un huerto; en el centro del

---

<sup>128</sup> El tópico del *locus amoenus* “constituye, desde la época del Imperio romano hasta el siglo XVI, el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza. Su composición esencial es un paraje hermoso que invita al descanso por su frescura; sus elementos son siempre motivo de alegría y los podemos enumerar, pues aparecen esquematizados en diferentes textos: árboles, prado, arroyo o fuente, a los que le siguen en algunos poemas, canto de aves, flores y brisa apacible”, Elisa Constanza Zamora Pérez, *Juglares del siglo XX: la canción amorosa, pop, rock y de cantautor (Temas y tópicos literarios desde la dialoga en la década 1980-1990)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000, p. 187.

huerto había una alberca y más allá, donde acababa aquél, el terreno ascendía en bancales sembrados de vides, [*El año*, p. 26].

En la misma secuencia, sor Consuelo se encuentra con un papagayo, sus observaciones, en voz del narrador, bien pueden coincidir con sus verdaderos pensamientos con respecto a Aixelà:

[...] ahora le parecía extraño e inquietante: el pico y las garras eran fuertes y amenazadores, los ojos redondos tenían una fijeza demente y maligna, pero el plumaje era tan suave y vistoso que desvirtuaba el peligro manifiesto en sus rasgos y convertía al animal en un objeto de lujo, [*El año*, p. 28].

El carácter de sor Consuelo, para nada ingenuo o confiado, comienza a diluirse ante la curiosidad; tiene frente a ella a un hombre que le interesa porque no puede leerlo (“extraño” e “inquietante”) y, aun cuando conoce la fama de Augusto (“demente” y “maligna”), es más poderosa la capacidad del cacique para llamar la atención (a través de su plumaje “suave” y “vistoso”).

Una de las características más recurrentes en la novela romántica del siglo XIX es la coincidencia entre el entorno y los sentimientos del personaje. El título mismo de la novela de Mendoza hace alusión a una época excepcional en el pueblo de Bassora, famoso por sus extensas sequías, justamente el año en que sor Consuelo se enamora y se abandona a sus pasiones, llueve torrencialmente en la región, y es, de hecho, recordado como “el año del diluvio”.

No obstante, el proceso de enamoramiento es de cierta forma repetitivo, pues evoluciona entre visita y visita a la finca (la estructura es la misma, la monja quiere algo y va a conseguirlo a la casa Aixelà), y también sigue diversos cauces: desde el momento en que la monja y el terrateniente se conocen, pasan por una discusión fuerte, por el

extrañamiento y la reticencia por parte de sor Consuelo, hasta la declaración explícita de los afectos, aun a sabiendas de la imposibilidad del amor:

Augusto Aixelà guardó silencio, como si meditara lo que acababa de oír, luego preguntó: ¿Por qué quieres enterrarte en vida? Porque te amo, respondió ella con presteza, no sé cuándo me enamoré de ti ni cómo sucedió tal cosa, porque trato de recordar y me parece que te he querido siempre y trato de entender y no encuentro razón en el mundo para no amarte. Tal vez, añadió, te sorprenda oírme admitir estas cosas con una llaneza que roza la impudicia, pero advierte que lo hago como quien proclama una ignominia y piensa que la práctica diaria del sacramento de la confesión me ha hecho inmune a la vergüenza de mis propias culpas, [*El año*, p. 95].

Sor Consuelo decide confesar sus sentimientos hacia Augusto porque piensa que esa visita a la finca será la última. Su sentimiento de culpa por estar enamorada del cacique la lleva a enviar una carta a la superiora de provincia pidiendo su traslado y el enclaustramiento. Sin embargo, durante esa última visita termina por entregarse a Augusto: “El convencimiento de haber rendido alma y cuerpo al hombre amado le resultaba insoportable, pero anhelaba correr de nuevo a su encuentro para volver a hacerlo”. [*El año*, p. 101].

El momento que Regis denomina “muerte ritual” coincide con la conclusión (aparente en la novela sentimental y real en la novela romántica) de que la consumación del amor será imposible. Esta etapa no es más que el desconocimiento de la heroína de sí misma y la renuncia posterior a ser quien había sido hasta ese momento. El estado de contradicción y batalla interior en el que se sume la monja es característico del amor romántico, basta pensar en *Los padecimientos del joven Werther* de Goethe:

La melancolía y el hastío habían echado raíces cada vez más profundas en el alma de Werther, entrelazándose entre sí para cobrar mayor resistencia y apoderándose poco a poco de todo su ser. La armonía de su espíritu estaba por completo destrozada, el calor y la vehemencia interior, que turbaban todas las fuerzas de su naturaleza, mostraban los efectos

más adversos y acabaron sumiéndolo en un estado de desfallecimiento que sólo abandonaba para sentir mayor miedo aún, como si acabara de combatir con todos los males.<sup>129</sup>

El proceso descrito por el editor ficticio de las cartas de Werther se asemeja a aquel formulado por el narrador de *El año* para sor Consuelo:

Llevaba varias semanas en un estado de continua zozobra: en ningún lugar encontraba sosiego y con sus subordinadas se mostraba irritable y exigente en grado sumo. ¿Qué me pasa?, se decía, me estoy convirtiendo en una persona desequilibrada. Su humor era cambiante: al alba se despertaba embargada de una alegría extraordinaria, como no recordaba haberla sentido en su vida; pero al cabo de unos instantes cuando cobraba conciencia de sí, le asaltaban preocupaciones y angustias inexplicables y debía apelar a toda su cordura para no echarse a llorar sin causa alguna. [...] A este desasosiego no sabía encontrarle razón y como no veía nada reprehensible en ello, no hablaba del asunto con su confesor [...], [*El año*, p. 49].

Por supuesto, *Werther* y *El año* guardan una considerable distancia en la forma en que sus autores deciden representar el amor imposible; mientras que para Goethe éste era la razón última de la vida y su negación conllevaba necesariamente a la muerte, para Mendoza —a pesar del planteamiento original de un amor atormentado— su conclusión es mucho más desencantada porque está desprovista de toda pasión: Augusto muere solo y pobre, sor Consuelo envejece y agoniza cumpliendo el papel de monja, y San Ubaldo, aquel pueblo mínimo que sirvió como punto de encuentro entre los amantes, queda imbuido en un proceso de modernidad que acaba con toda idealización inicial del paisaje.

Otro aspecto a tomar en cuenta es que en *El año* no se cumplen los dos últimos hechos narrativos de la tipología de Regis: el reconocimiento, el cual debe coincidir con la superación de las barreras, y el compromiso, en donde la continuidad del amor se asegura.

---

<sup>129</sup> J. Wolfgang von Goethe, *Los padecimientos del joven Werther*, trad. Emilio J. González García, Madrid: Akal, 2008, p. 78.

Mendoza se desvía del camino prototípico de la novela sentimental porque, en realidad, no está hablando de amor: tanto el narrador, como el lector, e incluso la monja hacia el final, saben que Augusto nunca estuvo verdaderamente enamorado de sor Consuelo; aun así ella (antes de morir y entre delirios) lo llama “nunca jamás hemos de volver a vernos, quiero que sepas, amor mío, que siempre te he querido y que siempre te querré” [*El año*, p. 171].

Mendoza logra algo distinto en *El año*; hay una historia subyacente, que se cuenta a manera de observaciones fugaces, en donde descansa todo el peso de la novela. Esta historia es la de los cambios que padeció España durante la transición del régimen franquista hacia la democracia.

## Capítulo 4

### El homo Mendoza

*The only way to find out what story you're in  
is to determine what stories you're not in.  
Odd as it may seem, I've just ruled out half of Greek literature,  
seven fairy tales, ten Chinese fables, and determined conclusively  
that you are not King Hamlet, Scout Finch, Miss Marple, Frankenstein's monster,  
or a golem. Hmm? Aren't you relieved to know you're not a golem?  
Zach Helm, Stranger than Fiction*

¿Qué tienen en común un alienígena en Barcelona, un loco vuelto detective y una monja enamorada? De todas las respuestas que puedan formularse, la más evidente es que ninguno de los tres personajes pertenece al lugar donde Mendoza los inserta. El elegir personajes descolocados respecto del mundo con el que deben interactuar es un rasgo característico de la poética de Mendoza, especialmente de su producción de corte más lúdico y es uno de los elementos en que más opera la parodia. El escritor argentino Rodrigo Fresán plantea que los personajes de muchas novelas mendocinas fueron esculpidos con el mismo molde; es por ello que opta por adoptar una etiqueta que, de alguna forma, pueda contenerlos a todos: “homo Mendoza”, figura que Fresán describe de la siguiente forma: “[al personaje] le pasan cosas todo el tiempo, se mete en problemas constantemente, y su rumbo y destino parecen siempre decididos no por él sino por cualquiera que se cruce en su camino”.<sup>130</sup>

La observación de Fresán resulta útil y es absolutamente cierta: al “homo Mendoza” le suceden cosas que no puede controlar, es decir, éste padece un tipo de determinismo semejante a aquel de la tragedia griega donde el héroe no puede escapar de su destino a

---

<sup>130</sup> Rodrigo Fresán, “*Riña de gatos. Madrid 1936* de Eduardo Mendoza” (reseña), en *Letras libres*, febrero 2011. Recuperado de: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/rina-de-gatos-madrid-1936-de-eduardo-mendoza>, consultado 29/09/16.

pesar de los intentos por esquivarlo. No obstante, a la tendencia advertida por Fresán habría que añadirle otras características comunes a estos personajes, por ejemplo, el hecho de que sean seres esencialmente inadaptados porque sus acciones no coinciden con las convenciones de la sociedad en la que se desarrollan. Esto puede explicarse a partir de lo inapropiado; en un artículo dedicado a *El misterio de la cripta embrujada*, el académico inglés, Leo Hickey, propone como categoría de estudio la desviación de lo “apropiado” en el detective de Mendoza: “Me refiero a la desviación dentro de las normas de comportamiento (convenciones sociales e incluso literarias, reglas que regulan o que constituyan situaciones, etc.), reglas de comunicación (relevancia) y reglas de estilo (el tipo de lenguaje empleado).<sup>131</sup>

Es decir, una sociedad/comunidad determinada establece lo "apropiado", todas aquellas conductas enseñadas, esperadas y aprobadas en los circuitos de socialización. Los personajes mendocinos (quien busca a Gurb, el loco y Consuelo) actúan en contra de lo apropiado (no por explícita rebeldía, sino porque está en su naturaleza de seres marginados de las lógicas sociales). La desviación no existe sin control social y sin la tensión que se da para mitigarla.

Así, lo que compone a personajes como éstos (sujetos que padecen y se desvían socialmente) son recursos que Mendoza despliega y aprovecha en su poética: la mirada del extranjero, el uso del disfraz, la tensión héroe/antihéroe y la alusión a determinados referentes de la cultura universal (arquetipos y estereotipos).

---

<sup>131</sup> Leo Hickey, “Deviancy and Deviation in Eduardo Mendoza’s *Enchanted Crypt*”, en *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 15, no. 1/3, 1990, p. 53.



Este capítulo intenta indagar cómo Mendoza diferencia a sus protagonistas del resto de la sociedad y qué es lo que posibilita la condición periférica de los mismos al interior de la obra.

Antes de pasar al análisis se precisará que por personaje se entiende todo “ente de ficción que vive y actúa dentro de un texto literario”<sup>132</sup>, sin que sea decisivo el grado de importancia que éste tenga dentro de la historia, las acciones que desencadene, los opositores y deseos que tenga, o los procesos psicológicos que padezca. Estos rasgos se analizarán en cada caso y con un fin determinado.

De momento interesa la información sobre los personajes que Mendoza dispone en sus textos (enfocado en *El enredo*, *Sin noticias* y *El año*), como señalan René Wellek y Austin Warren: “un personaje de novela sólo nace de las unidades de sentido; está hecho de las frases que pronuncia o que se pronuncian sobre él”.<sup>133</sup> Esto quiere decir que el lector completa, resta, suma y rectifica información y rasgos a los personajes, diversos y contradictorios, que pueblan los escenarios mendocinos. A pesar del abanico extenso de actores que desfilan en cada una de las obras analizadas, las figuras protagónicas: Loquelviento, el extraterrestre que busca a Gurb, y sor Consuelo, serán los ejes sobre los que se apoya este capítulo.<sup>134</sup>

Como se había mencionado antes, Loquelviento (el anónimo héroe loco de *El enredo*) protagoniza toda la serie de corte detectivesco de Eduardo Mendoza, desde su primera aparición con *El misterio de la cripta embrujada* (1979) hasta la última (por ahora)

---

<sup>132</sup> Benjamín Barajas, *Diccionario de términos literarios y afines*, México: Édere, 2006, entrada “personaje”.

<sup>133</sup> René Wellek y Austin Warren, *op.cit.*, p. 181.

<sup>134</sup> No es intención de este estudio repasar los métodos de análisis sobre la figura del personaje propuestos por diversas corrientes teóricas. Lo que se busca, más bien, es esbozar —ayudándose de elementos de dichas corrientes— un concepto lo suficientemente amplio que permita acercarse a los mecanismos paródicos que utiliza Eduardo Mendoza en la construcción de sus personajes.

en *El secreto de la modelo extraviada* (2015). Esto implica que el total de su evolución no puede abarcarse por completo estudiando únicamente un libro de la serie, basta con pensar que transcurrieron 36 años entre su primera y última entrega para deducir que el personaje, a pesar de basarse en arquetipos y estereotipos, evoluciona y cambia de parecer conforme crece su experiencia.

Asimismo, al ser Loquelviento un personaje moldeado a partir de guiños intertextuales, de la parodia al héroe de la novela policial y de alusiones a ciertos arquetipos de la cultura popular, el reconocimiento hacia la figura se da fácilmente y no requiere del análisis puntual de las novelas precedentes. Son de gran ayuda dos factores: el primero que en *El misterio de la cripta embrujada* se establecen los rasgos fundacionales del personaje, los cuales se mantienen prácticamente sin variaciones en el resto de la serie, y el segundo son los guiños que hace Mendoza en *El enredo* para reconstruir parcialmente la identidad de su héroe a través de hechos que le han sucedido en el pasado.

Otra figura digna de entrar en la categoría “homo Mendoza” es el extraterrestre que busca a Gurb. La información sobre este personaje (apariencia física, carácter, reacciones psicológicas, forma de relacionarse con el entorno, etc.) se da como resultado de su expedición en el mundo humano. El seguimiento de su diario de a bordo da la impresión inicial de estar acompañando en su misión a un ente mecánico y poco expresivo, no obstante, mientras más se integra el extraterrestre al *modus vivendi* de los terrícolas, más se aleja del marco de un personaje sin profundidad y un lenguaje neutro, y se va acercando al de un personaje complejo por haberse antropomorfizado y más que eso, catalanizado.

El caso de sor Consuelo no es distinto, si bien no es ella quien narra la historia ni quien deja saber directamente al lector qué es lo que piensa y siente, la voz narrativa de *El*

*año* completa esos espacios porque tiene acceso a dicha información. De hecho, va más allá al hacer alusiones esporádicas al pasado de los personajes. Conforme avanza la novela, la monja cobra una dimensión compleja y se revela a los lectores como un personaje en constante tensión con aquello que desea y aquello que debe hacer.

#### **4.1 La mirada del extranjero: no soy de aquí ni soy de allá**

Son abundantes los ejemplos dentro de la tradición cultural occidental en los que la aproximación al otro y a lo otro, aquello que se considera desconocido y ajeno al ojo mismo que lo estudia, se articula a través del lenguaje y se escribe en los más diversos medios y formas; podemos pensar en las crónicas de la Conquista, en los diarios de viaje o en las grandes obras de ciencia ficción. Hay miles de ejemplos tan sólo en la literatura.

El origen mismo de la palabra “extranjero” proviene del francés *étranger*, es decir, lo extraño, a su vez de la misma raíz de la palabra latina *extraneus*: lo que está fuera; la figura del extranjero es fundamental para estudiar la otredad, existe el extraño porque existe el otro. El personaje mendocino siempre parece estar, por cualquier causa, dentro de un escenario donde no pertenece: es un pez fuera del agua obligado a vivir en esas condiciones.

Mendoza, aunque parezca dotar aleatoriamente a sus personajes de procedencias poco comunes o socialmente tipificadas, y aunque haga ver que los acontecimientos que les ocurren son aleatorios y desencadenados casi por divertimento, persigue un objetivo indiscutible: la crítica al sistema (social en este caso) debe venir forzosamente de alguien que no funcione dentro de él y que no esté bajo sus estatutos. Fresán, al igual que muchos

estudiosos de la obra mendocina, percibe esta tendencia y la expresa de la siguiente forma: “Todos [los personajes] son —cada uno a su manera— extranjeros, extraños y, ya lo apunté, *aliens*. Visitantes incómodos que incomodan a los locales”.<sup>135</sup>

Loquelviento es extranjero, en el sentido de ser externo al sistema en el que se ve obligado a desarrollarse. Diversos aspectos como su estatus económico, su estado mental y la negación misma de su identidad, lo alienan. Estos determinantes sociales son puntos sobre los que Mendoza satiriza.

El personaje mendocino, narrador en primera persona de sus propias “andanzas”, menciona en muchas ocasiones aquellos aspectos por los que ha sido marginado de la sociedad, no obstante, no acepta las implicaciones de ninguno. Su filosofía vital es una reiteración, y a veces una comprobación, de que las apariencias y los prejuicios engañan. Con la finalidad de ver aquellos rasgos inherentes a Loquelviento, a los que se aludió líneas atrás, se puede acudir a la presentación que hace el personaje de sí mismo al “amable lector” en las primeras páginas de *El misterio de la cripta embrujada*:

Creo llegado el momento de disipar las posibles dudas que algún amable lector haya podido haber estado abrigando hasta el presente con respecto a mí: soy, en efecto, o fui, más bien, y no de forma alternativa sino cumulativamente, un loco, un malvado, un delincuente y una persona de instrucción y cultura deficientes, pues no tuve otra escuela que la calle ni otro maestro que las malas compañías de que supe rodearme, pero nunca tuve, ni tengo, un pelo de tonto: las bellas palabras, engarzadas en el dije de una correcta sintaxis, pueden embelesarme unos instantes, desenfocar mi perspectiva, enturbiar mi visión de la realidad. Pero estos efectos no son duraderos; mi instinto de conservación es demasiado agudo, mi apego a la vida demasiado firme, mi experiencia demasiado amarga en estas lides. Tarde o temprano se hace la luz en mi cerebro y entiendo, como entendí entonces, que la conversación a que estaba asistiendo había sido previamente orquestada y ensayada sin otro

---

<sup>135</sup> Fresán, art.cit.

objeto que el imbuirme de una idea. Pero ¿cuál?, ¿la de que debía seguir en el sanatorio por el resto de mis días?, [*El misterio de la cripta embrujada*, pp. 8-9].

Loquelviento reproduce al “amable lector” es información sobre su condición periférica: se califica a sí mismo de loco, delincuente, mal instruido (pero astuto) y sobreviviente; además se sabe que vive en un manicomio a causa de todo lo que él mismo enlista. Sin embargo, el protagonista nunca cede bajo el peso de su supuesta locura, su poca educación no le impide expresarse en un registro culto con “las bellas palabras, engarzadas en el dije de una correcta sintaxis” y su pobreza no evita que logre moverse con destreza entre todas las fibras del tejido social.

La miseria es un tema recurrente en la narrativa de Mendoza, por lo general — aunque sea de forma colectiva— el autor da vida a personajes que experimentan la penuria y que entran en tensión con otros miembros de la sociedad, quienes luchan continuamente por negar e ignorar su existencia.

En *El enredo*, Loquelviento ya ha pasado por varias peripecias narradas en los libros anteriores de la saga. El punto de arranque de la novela es totalmente distinto al de *El misterio*, Loquelviento ha abandonado el sanatorio mental desde *La aventura del tocador de señoras* y es empleado de una peluquería que le pertenece a su cuñado; no obstante, a pesar de sus esfuerzos por integrarse socialmente, es rechazado y enfrentado con la escasez a diario: “De lo que cabe inferir que mi negocio iba de mal en peor. [...] Monótonas pasaban las horas y los días y en la peluquería sólo se personaba de tanto en tanto un empleado de la Caixa reclamando pagos y profiriendo insultos y amenazas” [*El enredo*, pp. 25-26]. A esto cabe añadirle los pocos alimentos que el personaje consume (come en muy

contadas veces), el hecho de que está obligado a dormir en la peluquería y que en raras ocasiones tiene un lugar donde bañarse.

Otro aspecto que hace extranjero al héroe mendocino es su locura, no necesariamente alejada de la pobreza si se piensa que en una ciudad con aspiraciones ultramodernas como Barcelona. La pobreza y la locura son percibidas como problemas graves de integración social y la única respuesta es su confinamiento a espacios específicos donde estos problemas sean invisibilizados.

La locura ha sido siempre una causa importante de segregación, el loco es aquel que hace evidente el hecho de que la vida humana no funciona como dicta la sociedad. La locura existe como desviación de las normas establecidas socialmente, es entonces un rasgo más de la otredad. Por otra parte, no hay que olvidar que el loco en la tradición literaria, junto con figuras como los niños, también es aquel que intuye la verdad sobre las cosas:

Las obras de Mendoza nos ofrecen un personaje que comparte algunos rasgos con los demás clientes del manicomio. Al nivel del tejido textual, se perciben algunos síntomas o comportamientos anormales que traducen el desequilibrio mental del que es víctima; aunque a pesar de esta desventaja, el protagonista loco, como veremos, nos sorprende con la perspicacia y la agudeza de su juico en el ejercicio de su papel de detective.<sup>136</sup>

Existen varias razones que justifican la funcionalidad de un personaje loco. En primer lugar, en consonancia con la supuesta verosimilitud a la que debería aspirar la novela policial, son poco relevantes las formas a través de las cuales Loquelviento llega a cualquier deducción o conclusión (correcta o no), no importa si está sacada de la nada, resulta aceptable e incluso sorprendente. Loquelviento está loco cuando es más conveniente

---

<sup>136</sup> Alain-Richard Sappi, *El personaje del loco en la narrativa española contemporánea*, Tesis de doctorado, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010, p. 36.

y su falta de coherencia no es considerada una falla dentro del universo planteado en el texto. Otra razón, la de más peso, es el contraste; en un entorno social absurdo, errático y contradictorio (es decir, loco), tal vez el único que pueda acercarse y comprenderlo es un semejante: “¿quién mejor que un loco para resolver los problemas de una sociedad enloquecida?”<sup>137</sup>

La onomástica es un tema recurrente en la poética entera de Eduardo Mendoza. En su narrativa, ningún nombre es asignado de forma casual, pues la onomástica a veces encierra un juego de (sin)sentidos y por lo general comprende la esencia del personaje mismo: en *La verdad sobre el caso Savolta* el ambicioso francés que planea adueñarse de la empresa Savolta se llama Leprince (*Le prince*), en *El enredo* la hermana de Loquelviento (ex prostituta recién redimida gracias a sus contribuciones a la Iglesia católica) se llama Cándida (palabra que alude a la blancura, a algo inofensivo y sin malicia y, al mismo tiempo, al hongo que provoca la infección de candidiasis). Al respecto, José Colmeiro observa: “Los nombres propios de los protagonistas, representan el extremo opuesto, exagerando paradójicamente la relación entre fondo y forma, personalidad y apelativo onomástico, ambos totalmente grotescos”.<sup>138</sup>

El nombre es la columna vertebral de la identidad en los personajes mendocinos, negarle uno a su protagonista es, por un lado, reafirmar la condición periférica de éste: Loquelviento no está registrado ante las instituciones, es civilmente invisible y eso implica no tener derechos básicos (seguridad social, educación, voto). Por otro lado, es una forma de darle libertad a su héroe. Dice el mismo Mendoza: “yo le doy mucha importancia a los nombres y el hecho de que el loquito no lo tenga le confiere el máximo relieve. Tampoco lo

---

<sup>137</sup> Llátzer Moix, *op. cit.*, 2006, p. 189.

<sup>138</sup> José Colmeiro, *op. cit.*, p. 202.

tiene el protagonista de Gurb, donde casi parece que yo hablé en primera persona. Éstos son dos de mis personajes más queridos”.<sup>139</sup>

Líneas arriba se afirma que Mendoza asigna nombres a sus personajes para aprehender su esencia, tal vez con Loquelviento, Mendoza tenga la intención de que nadie, ni él mismo, termine conociendo a la perfección a su personaje. Tal vez espere que ese loco que juega a ser otros siga siendo escurridizo, espontáneo e inaprehensible.

Loquelviento se muestra como una figura solitaria a lo largo de la saga. A pesar de apoyarse en colegas, familiares (como su hermana Cándida), conocidos y desconocidos, la sensación de soledad que experimenta el personaje se ve trastocada en *El enredo* con la aparición de Quesito, hijastra de Romúlo el Guapo, quien le pide ayuda para encontrar a su padrastro.

Además de la llegada de Quesito, Loquelviento forma un equipo compuesto por una serie de entes marginados, ya sea por su nacionalidad, sus convicciones políticas, su posición socioeconómica o sus ocupaciones: el primero en aparecer es el Pollo Morgan, ex estafador que deja su oficio a causa de los “problemas lingüísticos irresolubles” que provoca la afluencia de turistas en Barcelona, y comienza a trabajar como estatua viviente, después aparece el Juli que es un africano albino; luego la Moski, proveniente de algún país comunista de Europa del Este; por último Juan Nepomuceno, quien es un inmigrante peruano que se describe a sí mismo como un “indiecito”; entre otras figuras, todas provenientes de los márgenes de la sociedad catalana.

La condición de “extranjero” en el extraterrestre de *Sin noticias* es evidente, sin duda este personaje es el epítome de la periferia; tanto, que Mendoza hace del recurso de la

---

<sup>139</sup> Llátzer Moix, *op. cit.* pp. 104-105.



mirada externa una hipérbole sin desperdicio: no conforme con elegir a un protagonista que no es humano, logra —a través del cambio de perspectivas— que quienes le resulten extraños al lector sean los mismos seres humanos, la curiosa “fauna autóctona” a la que se refiere reiteradamente el alienígena en la obra.

La mirada del extranjero privilegia un nuevo análisis: todo el andamiaje social en el que se cimenta Barcelona es colocado debajo de una lente para que sea posible tener una nueva mirada sobre la realidad y sobre el mundo mismo.

El papel de la locura (aquello que le permite hacer y deshacer a Loquelviento, sin que se fracture la coherencia interna de la narración) aquí lo desempeña la condición de alienígena; venir de otro planeta justifica bastante bien el desconocimiento de las normas sociales y de la cultura en general. El extraterrestre cae una y otra vez en conductas insólitas por ignorancia. Es así como, por ejemplo, estando bajo la apariencia del conde-duque de Olivares, es atropellado por un Opel corsa, una furgoneta de reparto y un taxi. Ahí, el extraterrestre persigue su cabeza por diagonal Paseo de Gracia y después la lava en una fuente o horas después, en el mismo día del atropellamiento:

21.30 Basta. No puedo dar un paso más. Mi deterioro físico es considerable. Se me ha caído un brazo, una pierna y las dos orejas y la lengua me cuelga tanto que he tenido que atarla al cinturón, porque ya me llevo comidas cuatro plastas de perro y un número indeterminado de colillas. En estas condiciones es mejor aplazar hasta mañana las pesquisas, [*Sin noticias*, p. 13].

Mendoza, como el titiritero que es, deja ver los hechos ocurridos solamente a través del registro que lleva el extraterrestre; de esta manera se da la sensación de actualidad (se narran las acciones en presente), de fidelidad con los hechos referidos y no se deja lugar

para plasmar aquello que las acciones disparatadas del personaje producen en quien lo mira. ¿Qué habrán dicho las personas que vieron al conde-duque de Olivares persiguiendo su cabeza? ¿Qué pensaron los testigos que vieron cómo un hombre del siglo XVI iba desbaratándose a media calle? Éste también es un recurso premeditado y preciso que emplea el escritor catalán.

Al igual que Loquelviento, el extraterrestre de Mendoza no tiene nombre. El ánimo científicista que caracteriza a las narraciones de ciencia ficción es adoptado por Mendoza como pretexto para no nombrar a su protagonista; al ser el libro un diario de abordaje que busca registrar de manera objetiva las observaciones de los extraterrestres que visitan la Tierra, no caben las impresiones del protagonista respecto de sí mismo, o de su pasado o de sus expectativas. La misión es clara: encontrar a Gurb. La información que se obtenga sobre la identidad del narrador proviene de ciertas declaraciones, conductas y acciones, que le van dando forma al personaje.

Contrario al caso del extraterrestre, sor Consuelo es extranjera en menor medida. Esta es enviada a dirigir el hospital del pueblo de San Ubaldo de Bassora en la provincia catalana. Ella no es originaria del punto geográfico a donde la envía su orden religiosa, esto implica que hay información relacionada con las dinámicas cotidianas del pueblo desconocida para ella.

Si en el caso de los personajes anteriores, Loquelviento y el extraterrestre, la condición de extranjeros les concedía ventajas para desplazarse sin tapujos a lo largo de la narración, para sor Consuelo ser extranjera es, probablemente, la razón por la que cae en la trampa amorosa de Augusto Aixelà; el hecho de ser ajena a las voces de San Ubaldo (mencionadas como un todo colectivo en boca de los personajes como Prudenciana, la

guardesa de la finca) y desoírlas por el deseo de estar con Augusto, es lo que la conduce a un final lento y solitario. La voz narrativa, que esporádicamente permite al lector adentrarse en las impresiones y pensamientos de los personajes, constata la vulnerabilidad de sor Consuelo quien calla o miente en ciertos momentos para dar mayor impresión de fuerza a los demás personajes. Por ejemplo, el encuentro de sor Consuelo con la guardesa de la finca cuando hace la primera visita a la casa Aixelà y es asustada por los perros del cacique:

No son malos de natural [los perros], le había dicho mientras caminaban por el sendero, pero están para guardar la finca y cumplen su trabajo sin distingos. Ya sabe usted lo mal que andan las cosas por esta zona, había añadido en tono confidencial. La monjita no lo sabía pero se abstuvo de confesarlo; era nueva en la región y en el cargo que desempeñaba, [El año, p. 9].

La monja teme preguntar por qué es necesario tener perros para proteger la finca, pues no quiere mostrar su inexperiencia y su poco conocimiento sobre lo que sucede en San Ubaldo. La heroína sabe que para ser respetada en su nuevo cargo como líder de las hermanas de la Caridad debe mostrar, o al menos aparentar, tener un carácter inflexible.

De igual manera, la monja mendocina es extranjera en otros aspectos y para eso se debe volver al tema de la onomástica. Mendoza se niega a nombrar a los protagonistas de *El enredo* y *Sin noticias*, en parte para que ellos adopten la personalidad que más les convenga y en parte para hacerlos más libres. Por otro lado, a la monja a quien el autor elige como heroína, le da dos nombres: sor Consuelo (nombre religioso) y Constanza Briones (nombre civil). El carácter apasionado y terco de la monja, visible en lo que el narrador nos cuenta sobre ella y en sus reacciones contestatarias, hace pensar que la monja nunca abandona su identidad como Constanza Briones y que encarnar a sor Consuelo es algo que ella se ha impuesto a sí misma. El significado de ambos nombres alude a dos

virtudes: el consuelo y la perseverancia. La primera se relaciona con esa parte del personaje que quiere cumplir su deber religioso, mientras que la segunda tiene que ver con su carácter impulsivo de lucha. La monja de Mendoza es un personaje que constantemente se debate entre su deber y sus sentimientos.

Sor Consuelo también es una extranjera dentro del mismo hospital que administra y con el resto de sus subordinadas; todas las monjas que a pesar de su poca participación en la historia muestran una personalidad diametralmente opuesta a la de su superiora. En una de las pocas acciones que se desarrollan fuera de la finca Aixelà, durante el diluvio que sacude todo San Ubaldo, sor Consuelo muestra su osadía y su sentido del humor:

En la escalera que conducía al quirófano se agolpaban doce monjas con el terror pintado en el semblante; se habían arremangado hasta los codos y recogido el borde los hábitos y empuñaban bayetas y cubos, pero no hacían nada. Hermanas, a baldear, les dijo. En vista de que sus palabras no surtían ningún efecto acabó de bajar los escalones y se asomó al quirófano [...] Entre los restos de la catástrofe el dedo tembloroso de sor Francisca individualizó un bulto. Era una rata muerta ¿Esto es lo que las asusta tanto?, exclamó la superiora, haga el favor de cogerla ahora mismo, sor Francisca. La interpelada ponía los ojos en blanco como una mártir arrojada a los leones. ¿No me ha oído hermana? Me da repeluznos, reverenda madre. La superiora se metió en el agua, cogió el cadáver por el rabo y se lo entregó a sor Francisca. Cójala, hermana, le dijo en tono imperioso, aunque las ratas son asquerosas, también son criaturas de Dios, [*El año*, pp. 43-44].

La manera de pensar y de actuar de la protagonista no coincide en lo absoluto con la de sus colegas. Hacia el final de la historia se ve obligada a ayudar a un bandolero herido a defenderse de la Guardia Civil, ella dispara un arma y se pregunta irónicamente: “¿Cómo voy a ser monja si hago todo lo que me dicen los hombres?” [*El año*, p. 126], en alusión al

hecho de que ya se ha entregado por completo a Augusto Aixelà y que ahora asiste a un fugitivo.

El carácter testarudo y recio de sor Consuelo también la lleva muchas veces a tratar a las demás monjas con condescendencia, e incluso a compadecerse de ellas: “El rumor amortiguado de los rezos y los cantos que llegaba de la capilla exasperaba a la superiora. ¿Es que no van a dejar de cantar nunca estas bobaliconas?, se decía.” [*El año*, p. 101]. El extrañamiento también surge de las demás monjas hacia la superiora, en especial, en el caso de la hermana Millás, personaje que sigue atentamente los pasos y el comportamiento errático de la protagonista. Ésta le confiesa a sor Consuelo su desconfianza: “a menudo abrigué malos pensamientos acerca de usted, en sus métodos expeditivos veía heterodoxia y liviandad y en sus gestiones intuía un secreto afán de atraer sobre sí los halagos del mundo”, [*El año*, p. 143].

A pesar de todo lo que hace extranjera a sor Consuelo, el deseo de integración social —palpable en Loquelviento y el extrarrestre— no se da en ella como una meta sino como una forma de resignación, es la única de estos tres personajes que decide relegar aquello que la hace extraña después de la desilusión amorosa.

#### **4.2 El, nada sutil, arte del disfraz**

Se ha hablado ya del deseo de los personajes por integrarse a la sociedad que los margina, en ocasiones este deseo es explícito, como en el final de *Sin noticias* cuando el extraterrestre y Gurb deciden quedarse en el planeta Tierra para poner un bar juntos, o cuando Loquelviento acepta la oferta de la familia Siau, propietaria del bazar oriental

vecino, de vender su peluquería. No obstante, éstas no son más que resoluciones finales, antes de admitir las condiciones —muchas veces absurdas e indignas— de la aceptación, los “homo Mendoza” hacen múltiples intentos por imbuirse al interior de la sociedad, ya sea para resolver un crimen, estudiar la vida en la Tierra o encajar en San Ubaldo. Es entonces que el disfraz toma un papel decisivo en estas expediciones.

La práctica de disfrazarse y enmascararse es un rasgo cultural que ha acompañado al hombre desde hace miles de años, ya sea con finalidades sociales o religiosas. Culturas muy diversas han adoptado el disfraz y la máscara como vehículo para abolir su identidad propia y así poder participar de un rito colectivo por medio de la presunción del anonimato (ya fuera una ceremonia funeraria, una costumbre de guerra, un acto teatral).<sup>140</sup> Con el tiempo, se fueron desligando objeto-máscara y trasfondo ritual, para relegarse el disfraz al ámbito festivo y teatral, es decir, al carnaval. Aquel espacio cultural donde las reglas se invierten y se alteran los códigos de convivencia social.

El tema del disfraz obliga a hablar de la identidad; los personajes mendocinos necesitan disfrazarse porque aquello que los hace ser quienes son, no es admisible en el contexto en el que deben desenvolverse; el disfraz se convierte entonces en un dispositivo para mimetizarse. Ignacio Ruíz Pérez, en un estudio que le dedica a la novela *Su único hijo* de Leopoldo Alas Clarín, afirma lo siguiente con respecto a la máscara: “Toda máscara implica necesariamente un deseo de superar la realidad para ceñir la forma de las apariencias. Al enmascararse, el sujeto busca precisamente aquello que no es, un modelo

---

<sup>140</sup> Cfr. Geneviève Allard y Pierre Lefort, *La máscara*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

que mediatiza, en una suerte de triángulo, un objeto del deseo. Imitar para ser, enmascararse para actuar”<sup>141</sup>.

Loquelviento se disfraza de manera constante de la forma en que lo hace el detective de la novela policial, es decir, con el objetivo de recabar información y seguir pistas para resolver el caso. Este personaje mendocino es consciente de dicha capacidad y sabe que le ha resultado útil en sus labores detectivescas: “A lo largo de mi agitada vida, no tanto con inteligencia cuanto con osadía, tenacidad y, valga la inmodestia, una habilidad poco frecuente para adoptar disfraces y fingir un estatus social bien distinto del mío, he desentrañado misterios, he resuelto casos y he salido de aprietos”, [*El enredo*, p. 252].

El disfrazarse o enmascararse implica también representar un papel, el de aquella cosa deseada, en una realidad donde las acciones del personaje disfrazado sean admisibles.

En diversas ocasiones Loquelviento llega a resoluciones aparentemente absurdas con respecto a sus disfraces. Si su objetivo, al igual que el extraterrestre de *Sin noticias*, es no llamar la atención hacia sí mismo, esto se realiza con muy poca eficacia, aun así sus métodos terminan funcionando, lo que contribuye a aumentar la sensación de absurdo general en la novela.

Un buen ejemplo de lo anterior se muestra cuando Loquelviento investiga el paradero del terrorista, Alí Arón Pilila, quien se sospecha ha ido a Barcelona para llevar a cabo un atentado terrorista. Para continuar la pesquisa, el protagonista mendocino se disfraza de detective clásico en una sesión de “transformismo”, según él mismo reconoce:

---

<sup>141</sup> Ignacio Ruiz Pérez, “El arte del disfraz y la creación en *Su único hijo* de Leopoldo Alas Clarín” en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, t. 14, 2003, p. 70. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38401404>, consultado 07/03/16.

Antes de ponerme en camino, recogí unos cuantos pelos del suelo y me confeccioné un bigote y unas cejas hirsutas, dándome un aspecto amenazador. En plena sesión de transformismo [...] Concluido satisfactoriamente el maquillaje, pasé por el bazar y pedí prestado un bloc de notas y una pluma estilográfica [...] En la tintorería pedí prestada una gabardina y un sombrero. [*El enredo*, p. 85].

Este pasaje deja ver algunos de los mecanismos que utiliza Mendoza para parodiar el género policial y, de paso, evidenciar el sinsentido, tanto de las decisiones de su protagonista como de la sociedad que no advierte la contemplación de la identidad falseada. Asimismo, el elemento escatológico es empleado con frecuencia, especialmente en la serie de novelas detectivescas, porque —ya se ha señalado— el personaje no tiene ningún interés por su higiene personal; por eso tomar pelos del suelo y hacerse un bigote (o unas cejas innecesarias), son hechos que contribuyen más al aspecto desaliñado de Loquelviento que a la conocida pulcritud holmesiana. Aquí, además, la parodia al género es clara: el detective nunca se disfraza de sí mismo, pero Loquelviento, consciente de que no es un detective prototípico, siente la necesidad de hacerse pasar por uno y de legitimarse. Aunado al disfraz, la situación resulta todavía más cómica si se atiende al contexto en que el personaje decide utilizarlo: Barcelona en pleno verano, justo cuando se dirige a un hotel que está en la costa de la ciudad donde llevar gabardina y sombrero es prácticamente un disparate.

Otra lectura con respecto al disfraz en *El enredo* se revela en un plano mucho más simbólico; apunta a aquella identidad que insiste en asumir Loquelviento, quien intenta escapar de su pasado y de las implicaciones sociales del mismo. Al inicio de la novela, Rómulo el Guapo intenta convencer a su antiguo compañero de manicomio de acompañarlo en un nuevo golpe, a lo que éste, un tanto harto pero sobre todo convencido de que ya ha podido encajar en la sociedad que siempre lo rechaza, le contesta: “Te equivocas de



persona, Rómulo. Yo para estas cosas no valgo: sólo soy un peluquero de señoras; y encima sin clientela.” [El enredo, p. 18]. El hecho de que Loquelviento haya dejado de asumirse como hombre de mundo e investigador incansable habla mucho del estado anímico del personaje a esta altura de su vida; el héroe de esta saga en *El enredo* aspira a vivir tranquilo.

El disfraz en los otros personajes (aquel abanico de seres marginados que asiste a Loquelviento en su búsqueda) también es una pieza clave para alcanzar a entender el deseo de adaptación que experimentan todos: el Pollo Morgan se gana la vida disfrazado de Doña Leonor de Portugal; el Juli, otra estatua viviente, se disfraza de Ramón y Cajal, el swami de la escuela de yoga se cambia el nombre a Pashmarote Pancha aunque en realidad se llama Luis Moña y Juan Nepomuceno, inmigrante andino que trabaja en el hotel Costa Brava, usurpa el contrato de otro trabajador latino llamado Jesusero. Todos intentan relacionarse con una realidad que no los acepta como son.

En el caso del extraterrestre de Gurb el disfraz se vuelve condición necesaria y obligatoria para que siquiera exista la posibilidad de que el personaje transite libremente por las calles de Barcelona. Este ser “acorpóreo”, toma del CATIFA, aquel catálogo de formas asimilables en la Tierra, aquellos personajes de los que adopta su apariencia como si fueran moldes. No obstante, el alienígena —al no tener conocimiento de la cultura humana— toma formas ilógicas como el conde-duque de Olivares, Gary Copper, Ortega y Gasset, Giorgio Armani, Manuel Vázquez Montalbán, entre otras personalidades de la cultura, tanto alta como popular.

Los constantes cambios en la apariencia del extraterrestre detonan, por lo general, situaciones cómicas; por ejemplo, cuando el alienígena, bajo la apariencia de Gary Cooper, busca a Gurb en el inseguro barrio de San Cosme y es asaltado:

10.01 Un grupo de mozalbetes provistos de navajas me quitan la cartera.

10.02 Un grupo de mozalbetes provistos de navajas me quitan las pistolas y la estrella de sheriff.

10.03 Un grupo de mozalbetes provistos de navajas me quitan el chaleco, la camisa y los pantalones.

10.04 Un grupo de mozalbetes provistos de navajas me quitan las botas, las espuelas y la armónica.

10.10 Un coche-patrulla de la policía nacional se detiene a mi lado. Desciende un miembro de la policía nacional, me informa de los derechos constitucionales que me asisten, me pone las esposas y me mete en el coche-patrulla de un capón. Temperatura 21 grados centígrados; humedad relativa, [*Sin noticias*, p. 16].

Nos enteramos, por la información que da el extraterrestre en su bitácora, que asumió la apariencia de Gary Cooper pero no de cualquier manera sino en el papel que interpretó para el western *High Noon* de Fred Zinnemann, y que, como los ladrones lo dejan literalmente desnudo, es llevado a la cárcel. No es menos cómica la solución a la que llega para ser puesto en libertad:

11:30 Un miembro de la policía nacional distinto del miembro antes citado abre la puerta del calabozo y nos ordena seguirle con el objeto aparente de comparecer ante el señor comisario. Amedrentado por las admoniciones de mi nuevo amigo, decido adoptar una apariencia más respetable y me transformo en don José Ortega y Gasset. Por solidaridad transformo a mi nuevo amigo en don Miguel de Unamuno.

11:35 Comparecemos ante el señor comisario, el cual nos examina de arriba abajo, se rasca la cabeza, declara no querer complicarse la vida y ordena que nos pongan en la calle, [*Sin noticias*, p. 18].

Lo mismo pasa con la decisión de Gurb de adoptar la apariencia de la cantante de pop, Marta Sánchez, y que el primer conductor que la vea pasar por la calle intente, con éxito, subirla a su coche.

Al igual que Loquelviento, el extraterrestre de Gurb va abandonando gradualmente el objetivo de no llamar la atención de los humanos mientras más se va adaptando a la vida en Barcelona. Si usar un disfraz implica una manera de hacer y de actuar distintas; el extraterrestre, como un niño pequeño o algún viajero que se interna en una cultura totalmente ajena, tiende a imitar el comportamiento del resto. Por ejemplo, cuando el extraterrestre abre una cuenta bancaria y descubre lo fácil que es “ordenarle al ordenador” que multiplique su dinero, éste comienza a comprar (en imitación a los humanos) de una forma descontrolada. Ésta es una crítica aguda que Mendoza hace de los modos de consumo de la Barcelona moderna:

15.00 Ahora que dispongo de dinero, decido recorrer la zona céntrica de la ciudad y visitar sus afanados comercios. [...]

16.00 Entro en una boutique. Me compro una *corbata*. Me la pruebo. Considero que me favorece y me compro noventa y cuatro *corbatas* iguales.

16:30 Entro a una tienda de artículos deportivos. Me compro una linterna, una cantimplora, un camping buta-gas, una raqueta de tenis, un equipo completo de wind-surf (de color rosa fosforescente) y treinta pares de zapatillas de jogging.

17.00 Entro en una charcutería y me compro setecientos jamones de pata negra, [*Sin noticias*, p. 26].

Esta hipérbole del consumo va mucho más lejos con la compra de un Maseratti, un kilo y medio de zanahorias, todos los electrodomésticos de una tienda, doce calzones para Barbie,

entre muchos otros artículos que después el alienígena decide desintegrar porque descubre que “el dinero no da la felicidad”.

Esta continua imitación de las conductas humanas es lo que Ignacio Ruíz Pérez identifica con el riesgo de usar la máscara, ya que el personaje termina creyéndose el papel, parcialmente falso, que representa: “quien se disfraza o enmascara busca huir de sí mismo. Trampa mortal: quien acude al disfraz o a la máscara termina por perderse entre los pliegues de su propio vestido o careta; termina por confundirse con la mentira que ha creado”.<sup>142</sup> De esta manera, tanto el extraterrestre como Gurb, quien por cierto está fascinado de usurpar a Marta Sánchez, deciden no regresar a su planeta y continuar simulando en la Tierra por el resto de sus vidas.

Ya se ha advertido que, de la triada de protagonistas analizados en este apartado, sor Consuelo es por mucho la que menos se parece al resto. Esto se debe, entre otros factores, a que muy posiblemente *El año del diluvio* no estuviera pensada como una novela de corte lúdico. Sin embargo, como también ha podido observarse hasta este punto, la parodia como forma de diálogo entre textos, no tiene que empaparse siempre de un *ethos* cómico; los mecanismos de construcción de ambientes, personajes y juegos de sentido que tienen como fin hacer una sátira de la sociedad, son elementos que se observan perfectamente en las tres novelas analizadas y, posiblemente, en la totalidad de la obra mendocina.

Sor Consuelo, en medio de la lucha interna que desatan sus sentimientos por Augusto, debe fingir ser y sentir algo que no es; el hábito en este punto de la historia se vuelve un disfraz porque implica un papel que debe ser representado.

---

<sup>142</sup> Ruíz Pérez, art. cit., p. 71.

Paradójicamente, la única ocasión en que sor Consuelo muestra una preocupación auténtica por alguien desvalido (ya que pasa la novela pensando en sí misma y en el papel que debería estar desarrollando), es cuando la obligan a despojarse del hábito y a vestirse como aldeana. Todo esto sucede hacia el final de la novela, una vez que ha tenido relaciones sexuales con Augusto y que regresa al hospital para planear la huida con el terrateniente. Cuando sor Consuelo está a punto de abandonar su cargo, un campesino le pide ayuda para curar a un famoso bandolero enemigo del régimen, que se esconde herido en una cueva:

Donde vamos hay lo necesario, replicó el pastor, pero no puede usted venir así vestida. Se agachó, rebuscó entre las matas que le habían servido de escondrijo y sacó un fardo que tendió a la monja. Póngase estas ropas. Sor Consuelo entreabrió el fardo y a la luz de la linterna vio unas prendas femeninas usadas, de tela tosca. Póngaselas sin reparo, que yo no miro, dijo el pastor, y aunque mirara, con esta noche de lobos tampoco iba a ver nada. Viendo que la monja titubeaba agregó en tono firme: Hermana, haga lo que le pido y no pregunte más, [*El año*, pp. 104-105].

De esta forma, todos los personajes de Mendoza que buscan en el disfraz una posibilidad de adaptación al medio, terminan por convertirse en máscaras de sí mismos. Las conclusiones no son, para nada, positivas: Loquelviento no es capaz de adaptarse a ser empleado del restaurante de la familia Siau pero acepta resignado la pérdida de la peluquería y de su libertad, los extraterrestres —cronistas de una sociedad enloquecida por el consumo y el sinsentido— acaban convencidos de que la vida que les ofrece esta Barcelona posmoderna es mejor que la de su lugar de origen, y sor Consuelo, a pesar de descubrir la verdad sobre Augusto Aixelà, dedica toda la vida a amar silenciosamente su recuerdo hasta el día de su muerte.

### 4.3 Héroes raros para un mundo raro

El héroe es una figura que ha funcionado como vehículo o intermediario entre los designios y enseñanzas de los dioses hacia los hombres. En el clásico estudio *El héroe de las mil caras*, Joseph Campbell traza, con ayuda de la teoría del psicoanálisis, aquellas estructuras totipotenciales, es decir, semillas simbólicas de donde se originan todas las historias, las cuales intentan explicar al mundo como colectividad y al hombre como individuo. Aquí Campbell reconoce al héroe, un ser capaz de renacer y traer nuevas enseñanzas al resto de la humanidad:

El héroe, por lo tanto, es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales. De esta manera las visiones, las ideas y las inspiraciones surgen prístinas de las fuentes primarias de la vida y del pensamiento humano [...] Su segunda tarea y hazaña formal ha de ser volver a nosotros, transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida.<sup>143</sup>

Es de esta manera que el mitólogo estadounidense reconoce tres momentos en la travesía de todo héroe clásico a los que él denomina “unidad nuclear del monolito”: separación, iniciación y retorno. Evidentemente existen ocasiones en que estos tres momentos no se presentan tan claros ni de forma explícita.

En el caso de los personajes mendocinos se reconocen estos tres momentos, pero su realización no siempre se lleva a cabo. Si atendemos a la travesía de Loquelviento en *El enredo* es claro que éste se separa de lo conocido al aceptar la misión de encontrar a Rómulo, sale del supuesto confort de la peluquería; sucede lo mismo con el extraterrestre

---

<sup>143</sup> Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, México: Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 19.

de Gurb, quien abandona la seguridad de la nave por el bienestar de su compañero, y también con sor Consuelo quien inicia una aventura amorosa; todos los personajes pasan por un proceso de iniciación y aprendizaje durante su respectiva búsqueda. No obstante, es en el tercer momento, el retorno, cuando comienzan a ser visibles las transgresiones al camino común del héroe.

Según Campbell el héroe debe “volver a nosotros, transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida”; no obstante, Loquelviento, a pesar del triunfo de su misión concluye que es mejor ser empleado del restaurante “El mejillón dorado” porque “tal como estaban las cosas no era cuestión de desaprovechar un trabajo fijo y pagado con tanta regularidad como cicatería”, [*El enredo*, p. 266]. La conclusión de los extraterrestres va en la misma línea ya que ambos deciden poner un bar en la tierra y nunca volver a su planeta de origen, a su vez, Consuelo regresa a San Ubaldo no para compartir su aprendizaje, sino para hacer las paces con su historia y poder morir.

Campbell identifica el camino del héroe clásico, sin embargo, el contexto desde el que escribe Mendoza y la tradición en la que abreva para darle vida a sus personajes influye decisivamente en la clase de héroes que construye. Al respecto María Teresa Ibáñez, en un artículo dedicado al desarrollo de la figura heroica en la literatura española contemporánea, observa: “La figura del héroe es proteica como el mito y se ha ido adaptando a la sociedad y a las necesidades espirituales que requería cada época porque, según los postulados de la psicología, todos los símbolos provenientes de la mitología, es decir, del origen del héroe, son productos de la *psyche* y por tanto los hombres son portadores de ellos”.<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> María Teresa Ibáñez Ehrlich, "El concepto de héroe y su desarrollo en la literatura española actual", en *Céfiro: Enlace hispano cultural y literario*, vol. 9, no. 1-2, 2009, p. 36.

Esta cita señala dos cosas: la primera, en consonancia con la visión de Campbell de que todo lo conocido y esperado del héroe, todo lo simbólico, proviene del mito; y la segunda que es la idea de que cada época construye de distinta manera a sus héroes porque se va dotando a estas figuras de los valores que se consideran productivos dentro de una comunidad determinada.

El héroe clásico, aquel de la tragedia griega, es quien destaca del resto de los hombres por sus virtudes y en quien el honor, la destreza y la fuerza son un requisito casi obligatorio. Éste es muy distinto del héroe romántico, en el que la falibilidad humana se acepta con más naturalidad ya que las certezas únicas, como las religiosas, dejan de soportar el peso de los cuestionamientos humanos: en la guerra de Troya Aquiles es el héroe clásico, pero Héctor, sacrificado por el bien de los otros, es el héroe romántico.

Si se considera que es el entorno social aquello que vuelve heroicas diversas acciones, entonces el contacto de la vida con el más crudo realismo (el ideal de progreso, la industrialización y el consumismo) desata un tipo de sufrimiento que no es consolado o valorado por una fuerza suprema; Campbell responsabiliza a la modernidad de este tipo de desconsuelo.<sup>145</sup> A los personajes de la narrativa moderna los embarga una visión pesimista y escéptica del mundo, esto desemboca en el surgimiento de una figura con la que los personajes mendocinos se relacionan directamente: el antihéroe. Sobre su surgimiento apunta Ángeles Encinar:

---

<sup>145</sup> Campbell: “La literatura moderna se ha dedicado en gran parte a hacer una observación valerosa y exacta de las figuras enfermizas y rotas que pululan ante nosotros, a nuestro alrededor y en nuestro interior, donde se ha reprimido el impulso natural de protestar en contra del holocausto, de proclamar las culpas o anunciar las panaceas, ha encontrado realización la magnificencia de un arte trágico más potente para nosotros que el arte griego: la tragedia realista, íntima e interesante desde varios aspectos, de la democracia, donde se muestra al dios crucificado con su cara lacerada y rota en las catástrofes no sólo de las grandes casas sino de los hogares comunes”. *op. cit.*, p. 23.



El héroe es una creación puramente social, representa las normas aprobadas por la sociedad y, aunque en algunas ocasiones se haya salido del camino marcado, finalmente, de una forma o de otra, se pondrá al lado de la ley, de la iglesia y las autoridades establecidas. Por el contrario, la nueva novela niega los valores morales y sociales. El mundo en que vivimos carece de las certezas y seguridades que existieron en otro tiempo, de ahí que el héroe se encontrase inseguro de su posición y haya dado lugar a lo que se ha venido a llamar anti-héroe.<sup>146</sup>

Los personajes mendocinos son antihéroes en tanto que no responden a lo que la sociedad exige de ellos, su búsqueda y peripecias —con frecuencia detonadas por un accidente o por el desconocimiento o el desafío de las normas— llevan a un aprendizaje poco o nada valorado en el entorno en el que se insertan. Al respecto, Llátzer Moix, uno de los estudiosos más importantes de Mendoza, afirma:

Son individuos [los personajes] que se hallan en el centro de la acción, sin haberla orquestado, a la manera del marino sorprendido por una súbita galerna. En tales circunstancias, este protagonista suele resultar arrollado por los acontecimientos que se maquinan a sus espaldas o, simplemente, fuera de su conocimiento y lejos de su control [...] Hablamos del sujeto pasivo de una trama; de quien suele emerger seriamente magullado de cualquier desenlace, pero también transformado y, en cierta medida, enriquecido tras una concatenación de experiencias que por sí solo no hubiera sabido procurarse.<sup>147</sup>

La sociedad moderna, sedienta de figuras “ejemplares” con las que pueda establecer un proceso de identificación, produce el reajuste del héroe clásico y da vida al antihéroe. Por eso, a pesar de ser figuras opuestas en apariencia, la ruptura con el mito original no es total, y la diferenciación entre unos y otros tampoco es tan orgánica. Los personajes de Mendoza, se verá, resultan heroicos casi por accidente, nada en sus vidas: ni su origen, ni su relación con la sociedad, ni el reconocimiento de sus hazañas, va acorde con el camino del héroe

---

<sup>146</sup> Ángeles Encinar, *Novela española actual: La desaparición del héroe*, Madrid: Pliegos, 1990, p. 31.

<sup>147</sup> Llátzer Moix, *op.cit.*, p. 185.

clásico. Véase, por ejemplo, lo que expresa el mismo Loquelviento sobre el rumbo que ha tomado su vida:

A lo largo de mi existencia me he visto obligado a resolver algunos misterios, siempre forzado por las circunstancias y sobre todo por las personas, cuando en manos de éstas estaban aquéllas. Pero vocación de investigador nunca tuve y menos aún de aventurero. Siempre anhelé y busqué un trabajo regular con el que vivir sin apreturas ni sobresaltos, [*El enredo*, p. 124].

A diferencia del héroe, cuyo origen es divino o noble, el antihéroe proviene de los márgenes. Así, Loquelviento, en un diálogo que Mendoza entabla con la tradición de la picaresca, procede de una clase social relegada, como el mismo personaje apunta: “En mis años mozos, como ya he dicho, fui un maleante del montón: torpe, pusilánime y sin imaginación; con el tiempo añadí a estas dotes la vileza de ser confidente de la policía en vano intento de evitar mayores males”. [*El enredo*, p. 19]. Loquelviento no sólo ha pasado —en los libros anteriores de la saga— por una institución psiquiátrica, sino que también en *El enredo* se hace hincapié en el hambre que padece continuamente el personaje, en su falta de higiene y en su pobreza: “Pues desde hacía años, y tras unos inicios algo accidentados, de los que en su día dejé constancia escrita, regentaba una peluquería de señoras a la que, de un tiempo a esta parte, sólo acudía con admirable regularidad un empleado de la Caixa para reclamar las cuotas atrasadas de mis sucesivos créditos”, [*El enredo*, p. 17].

Puede deducirse entonces que Loquelviento, aun cuando deja sus días de criminalidad atrás y hace un intento por integrarse a la sociedad, vive en un estado de

desempleo y endeudamiento con el banco catalán CaixaBank por falta de pago en sus “sucesivos créditos”.<sup>148</sup>

Lo mismo sucede con el extraterrestre de Gurb, que no podría ser más periférico ni su origen ser el más extraño (fuera de la Tierra) y, por lo tanto, desconocido para los lectores en cuanto a referente. La información que da el líder de la misión sobre su planeta es muy escasa. Por las órdenes que recibe de la Junta Suprema se sabe que los extraterrestres que visitan Barcelona son exploradores y que una vez realizada su misión en la Tierra (la cual nunca es explícita), deben dirigirse al planeta “BWR 143”.

En cuanto a sor Consuelo, habrá que contextualizar su origen en la época en que Mendoza inscribe las acciones de *El año*, la monja proviene de Andalucía, una región que durante el régimen franquista fue despoblada para llevar mano de obra a las grandes industrias que se asentaban en Cataluña. Consuelo llega a San Ubaldo porque es enviada ahí, es el deber, y no otra cosa, el fin último de la religiosa.

Por otro lado, ya lo dice Campbell, el héroe “ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales”,<sup>149</sup> es decir, que una vez que sale de ese lugar de origen, de los márgenes en el caso del antihéroe, debe superarse a sí mismo. Si se piensa en Loquelviento, el extraterrestre y sor Consuelo, resultaría fácil dar con su misión aparente: el primero debe encontrar a Rómulo el Guapo y salvar, de paso, el destino de la

---

<sup>148</sup> Por supuesto esto no es incidental en la crítica de Mendoza; 2010 es un año marcado por la crisis económica en España, debida, entre otros factores, a que las instituciones financieras habían aprobado años antes un sinnúmero de créditos otorgados a diestra y siniestra —de ahí que personajes como Loquelviento pudieran tener varios—, sin haber imaginado siquiera las consecuencias de endeudamiento y desempleo que hasta hoy siguen padeciendo muchos integrantes de la clase media en España. Se profundizará más sobre el tema en el capítulo siguiente.

<sup>149</sup> Joseph Campbell, *op. cit.*, p. 19

Unión Europea, el segundo debe encontrar a Gurb y la tercera debe conseguir el financiamiento necesario para restaurar el hospital y convertirlo en una residencia.

En primera instancia esas son las acciones que los personajes deben llevar a cabo para comprobar su cualidad heroica y, curiosamente y de una forma poco ortodoxa, todos alcanzan ese objetivo inmediato. No obstante, estos logros terminan por perder peso al interior de la historia y al interior de la psicología de cada personaje; una vez que Loquelviento descubre que Rómulo el Guapo estaba detrás del atentado terrorista, el aprendizaje significativo de su aventura se vuelca en su relación con Quesito. Lo mismo sucede con el extraterrestre que encuentra a su compañero de misión, quien al ver lo asimilado y contento que se encuentra Gurb usurpando a Marta Sánchez, se cuestiona si en verdad ha sido feliz haciendo lo que hace y viviendo como solía, por eso es natural que ambos extraterrestres decidan quedarse en Barcelona donde ya están completamente adaptados:

4.20 Oye. ¿Qué Gurb? ¿Tú tienes ganas de volver a nuestro querido planeta? Pues claro, ¿tú no? Ay, chico, no sé qué decirte. La verdad es que aquello es un rollo patatero. Hombre, Gurb, un poco de razón ya tienes, pero ¿qué alternativa le ves? Bueno, pues quedarnos en este. ¿Y hacer qué? Un mogollón de cosas. Como por ejemplo qué. Montamos un bar tú y yo, [*Sin noticias*, p. 120]

Esta conversación entre los extraterrestres —supuestamente registrada en el diario de abordaje— deja ver muchos de los cambios que han experimentado el par de exploradores durante su estancia en Barcelona. En el aspecto lingüístico, es evidente cómo cambia el léxico objetivo, puntual y desprovisto de adjetivos, con los que Mendoza establece un pacto de ficción con el lector (de estar leyendo ciencia ficción) a uno mucho más coloquial y lleno de regionalismos como *rollo patatero*, *montar un bar*, *mogollón*, entre otros. Además

es visible que ambos personajes pasan por un proceso de asimilación con la cultura local, no sólo por el habla sino por las costumbres, la idea de montar un bar en el país con más bares per cápita en el mundo, por ejemplo, puede sonar absurda, sin embargo no hay giro más exitoso en España.<sup>150</sup>

Sor Consuelo es el personaje que más se diferencia en cuanto a caracterización del resto de las figuras analizadas. El amor, como lo dictan las fórmulas sintácticas de la novela sentimental, tiene que llegar a sacudir por completo la vida de la monja. La superiora del hospital de San Ubaldo es antiheroica porque se desvía de su deber y se abandona, egoístamente, a sus pasiones. No obstante, una vez que ha fallado con respecto a su deber, intenta emendar su error y hace lo correcto: sana y vela al bandido hasta su muerte y logra reestructurar el hospital. Se podría decir que, en un plano exterior reflejado hacia la sociedad, sor Consuelo es heroica. No obstante, para sí misma, resulta una mujer adúltera y nada arrepentida.

Se había apuntado líneas antes la importancia que tiene el héroe para la sociedad que lo idolatra. El mito es proteico porque una comunidad determinada tiene la capacidad de reapropiarse de la figura del héroe y de posicionarlo como ejemplo a seguir por el colectivo. También se ha visto que el antihéroe, al negar las normas y valores de la sociedad en la que se inserta, difícilmente es reconocido ni alabado. Sus acciones heroicas por lo general permanecen en el anonimato o tienen consecuencias muy limitadas.

El reconocimiento para los personajes de Mendoza viene siempre como algo inmerecido o espontáneo. No se da públicamente como en el caso de Loquelviento quien, a

---

<sup>150</sup> “Hay 350 000 establecimientos de hostelería en España, lo que supone uno por cada 132 habitantes”, dato de *El País*, en [http://elpais.com/elpais/2015/08/14/eps/1439567855\\_971196.html](http://elpais.com/elpais/2015/08/14/eps/1439567855_971196.html), consultado el 15/05/16.

pesar de haber salvado la vida de Angela Merkel, regresa a sus mismos problemas económicos en la peluquería, sólo Quesito (la hijastra de Rómulo) reconoce su heroicidad cuando se presenta ante él en la peluquería:

Muchas noches, de pequeña, me dormí oyendo a Rómulo el Guapo referir las fascinantes historias que usted había protagonizado y que él recordaba con detalle y narraba con entusiasmo. De este modo aprendí a conocerle sin haberle visto y en mi imaginación me lo representaba como Batman o el Increíble Hulk, [*El enredo*, p. 23].

La comparación con Batman o Hulk sólo deja al descubierto eso a lo que Mendoza apunta en todo el libro: Loquelviento es un personaje fuera de su tiempo y Quesito simboliza la edad nueva, la otredad posmoderna que ya no entiende el detective entrado en años. Aun así, la niña lo reconoce como un héroe en sus propios términos, comparándolo con figuras procedentes del cine y del cómic actual.

Quesito es además uno de los pocos personajes de la saga con los que éste cultiva una relación amistosa e incluso, conforme avanza la pesquisa, una relación entre maestro y aprendiz: “Quesito había entrado a la peluquería. Al no encontrarme allí, había entrado por mediación de una ganzúa”, [*El enredo*, p. 97] o “Me siento orgulloso —dije [a Quesito]—, pero has aprendido demasiado deprisa.”, [*El enredo*, p. 259]. La niña es de las pocas personas que le importan genuinamente a Loquelviento:

De todos los candidatos a cubrir esta vacante [la de figura paterna que desempeñaba Rómulo], yo era sin duda el peor, pero también quizás el único; o le devolvía sano y salvo a Rómulo el Guapo, como ella esperaba de mí, o mi deber sería ocupar el puesto de mi amigo en la vida de Quesito, y, en tal caso, ¿qué podría ofrecerle? A lo sumo transmitirle mis torpes conocimientos profesionales [...] [*El enredo*, p.101].

El reconocimiento no es, pues, lo que interesa verdaderamente ni a Loquelviento ni al desfile de personajes periféricos que conforman su equipo de investigación. En un momento coyuntural de la pesquisa, Loquelviento, quien no repara en expresar su cansancio y sus “pocas luces” para comprender cómo funciona el mundo moderno, está a punto de rendirse: “a mí se me ha acabado el dinero, agotado la ilusión y disipado las ganas”, [*El enredo*, p. 164]. Es entonces cuando se opone su equipo, integrado por la Moski, el Pollo Morgan, el Juli, el dueño del restaurante ‘Se vende perro’, y Manhelik, el repartidor de pizzas. En voz del Pollo explican sus razonamientos:

Si no queremos abandonar es por otra razón. Por pundonor, en parte. Por curiosidad intelectual, en parte. Pero, sobre todo, porque no somos mercenarios, ni siquiera profesionales. Somos artistas. Nuestras acciones están al margen de coyunturas y tendencias, y nos entregamos a nuestro trabajo sin escatimar sacrificios, ni horas, ni esfuerzos [...]. Trabajamos porque el mundo nos necesita. ¿Qué sería del mundo sin artistas?, [*El enredo*, p. 165]

Mendoza se burla de la idealización del quehacer artístico. Pone un discurso heroico, que enaltece esta labor, en boca de personajes fracasados (acordeonistas desafinados, estatuas vivientes y meseros de un bar sin clientela). No obstante, también le confiere humanidad y nobleza a los amigos del detective loco. Así se demuestra que los héroes verdaderos son aquellos que actúan sin esperar la fama y que reconocen en la amistad y en el hacer desinteresadamente su única recompensa. Por supuesto, pocos encuentran una mejoría en su vida, la mayoría de los personajes regresa a su existencia precaria sin haber recibido crédito por sus hazañas.

Poco menos notorio pero igual de risible es el ansiado encuentro con Gurb:

02.40 Nos dan las tantas contándonos nuestras respectivas aventuras. Tampoco Gurb ha tenido suerte. Primero fue [su pareja] el profesor universitario. Le gustaba, pero tuvo que dejarlo porque él se empeñó en que hiciera la tesis. Luego vinieron otros. Él buscaba un hombre serio y fino, un tipo, dice, como José Luis Doreste, pero, sin saber cómo ni por qué siempre acababa enamorándose de los más mangantes. Le digo que esto ha sucedido porque se ha vuelto una golfa. Gurb replica que no es cierto. Lo que ocurre, dice, es que yo siempre he ido de plasta por la vida. Discutimos un rato acaloradamente hasta que interviene el *mayordomo* para recordarnos (con la máxima discreción) que dos extraterrestres en misión especial no deberían perder el tiempo peleando como verduleras, [*Sin noticias*, p. 118].

En *Sin noticias* la urgencia de la búsqueda y el cumplimiento de la misión quedan relegados casi al instante por la experiencia de vivir en Barcelona. Para cuando encuentra a Gurb, el protagonista ya se compró un departamento, trabaja en el bar de doña Mercedes y Joaquín, y está saliendo con su vecina. Da la impresión de tener la vida resuelta.

La monja de Mendoza, en cambio, recibe el crédito por haber cumplido su deber hacia la sociedad aunque eso termina por importarle poco. Una vez que Augusto Aixelá huye sin darle ninguna explicación, sor Consuelo se convence a sí misma de que debe seguir desempeñando su deber religioso como lo había hecho antes de conocer al terrateniente de San Ubaldo. Una vez que el hospital recibe una donación anónima (de parte del fugitivo republicano que había ayudado la monja) para las reformas del mismo, la monja es trasladada “a un centro asistencial situado en el otro confín del país. Lejos de sentirse preterida, sor Consuelo vio en esta orden un virtuoso deseo de sustraerla a la tentación del orgullo y la acató con gratitud”, [*El año*, p. 145]. La monja termina sus días dedicada a obras altruistas en toda la Península hasta que la diagnostican con una enfermedad incurable. Es por eso que la orden decide enviarla a pasar sus últimos días a San Ubaldo de Bassora, específicamente al asilo que ella misma se encargó de edificar.



Puede afirmarse que Mendoza confecciona el patrón de sus protagonistas con las mismas herramientas. Se ha visto que, aun aunque aparentan ser distintas, las tres figuras antes analizadas comparten su carácter antiheroico: provienen de los márgenes y se desplazan ahí mismo, sus objetivos son rara vez de carácter noble y si resultan así es por las circunstancias y la accidentada manera en que Mendoza decide desarrollar la acción de las tres narraciones. Estamos ante protagonistas decepcionados frente al mundo que habitan, son poco conscientes de que lo que hacen puede traerles algún beneficio social importante. ¿Por qué es a través de estos sujetos que cuenta los relatos de las sociedades posmodernas? ¿Es posible que sólo el antihéroe está preparado para enfrentarse a lo absurdo de nuestra realidad?

## Conclusiones

Mendoza es un parodista particular en el panorama de la literatura española contemporánea. Se ha visto que su poética es un espacio de encuentro y de resignificación entre la tradición y la cultura de masas. Sus habilidades como escritor delatan su pasión como lector pues, en su parodia —volcada siempre sobre diversos referentes culturales—, subyacen tanto un homenaje, como una nueva propuesta de lectura de la realidad.

Se ha revisado que la aparición de Mendoza en el panorama de la nueva novela española, trajo consigo cuestionamientos sobre la pérdida de la “calidad” literaria, la cual supuestamente implicaba a una literatura inserta al interior de una lógica mercantil que hace de los bienes culturales, bienes de consumo. En cierta manera, en las letras españolas Mendoza representa el regreso a una narrativa tradicional centrada en la historia, esto dicho en el sentido de una obra lineal y poco preocupada por la experimentación en las formas, algo sumamente característico de la narrativa del siglo XIX. Además, el catalán ofreció a su lector la posibilidad de un argumento con intriga, de fácil acceso al sentido del texto, de un lenguaje fluido y, sobre todo, de una visión social crítica inserta en sus narraciones sin llegar, jamás, a la visión panfletaria.

El diálogo entre géneros y tradiciones característico de la poética mendocina no es, evidentemente, algo nuevo. Si bien podemos afirmar que toda obra literaria tiene dentro de sí rasgos de otras tradiciones e influencia de otras plumas, con mayor o menor grado de explicitud; es singular la relación entre Mendoza y la intertextualidad, concretamente en el uso de la parodia y los mecanismos humorísticos que ésta posibilita.

En este trabajo se buscó construir una cartografía del proceso intertextual, es decir, de las múltiples lecturas tanto literarias como sociales de las que Mendoza se vale para dar

vida a sus parodias en *El enredo de la bolsa y la vida*, *Sin noticias de Gurb* y *El año del diluvio*.

Se estableció que la parodia es un mecanismo crítico de naturaleza intertextual e híbrida, pues necesita de la trasposición de un texto parodiado a otro parodiante con la finalidad de construir uno nuevo. Esta trasposición, por lo general, obedece a una desviación o reelaboración cómica del contenido parodiado.

Se estudió también que la parodia es un mecanismo intertextual utilizado por Mendoza como herramienta para realizar una revaloración de un momento coyuntural particular en la historia española bajo un *ethos* satírico, es decir, con la finalidad de corregir, a través de la puesta en ridículo, un conjunto de determinados vicios sociales.

También se comprobó que la parodia es capaz de alimentarse de referentes, literarios y extraliterarios, con la finalidad de conformar un texto totalmente nuevo. De esta manera, las redes de sentido que puede tejer el parodista son ilimitadas, los objetos parodiados (pre-textos) pueden venir de cualquier expresión cultural.

Asimismo, gracias a las observaciones de Linda Hutcheon sobre la parodia en la posmodernidad, fue posible llegar a la conclusión de que Eduardo Mendoza construye en su narrativa una visión escéptica del pasado, tanto de los modelos literarios y culturales que usa como referente para estructurar su obra, como del pasado histórico de la España que desea, desesperadamente, entrar en la dinámica global del progreso.

También pudo probarse la parcialidad de la crítica social que hace Mendoza. Como toda representación de la sociedad, las novelas aquí analizadas no buscan transmitir una versión exacta y exhaustiva de la vida en Cataluña, más bien su autor se centra en recoger aquellos aspectos de la realidad —en su mayoría prejuicios fácilmente reconocibles— para ridiculizarlos de forma que, después de la carcajada, quede en nuestro rostro una mueca de

incomodidad. Por eso, las propuestas de universos ficticios que hace Mendoza no son, en absoluto, fortuitas: la Barcelona que entra al siglo XXI endeudada y dependiente en *El enredo de la bolsa y la vida*, la que es literalmente arrancada de sus cimientos por los Juegos Olímpicos en *Sin noticias de Gurb* y aquella zona rural catalana olvidada por la modernidad en *El año del diluvio*.

Dichos espacios y momentos históricos son significativos en cuanto a su correspondencia con la realidad pero también como parte de un microcosmos que reúne las aspiraciones, los comportamientos y deseos de una colectividad. A pesar de las alusiones históricas, Mendoza no busca agotar los escenarios ni los sucesos, sino que se sirve de ellos para ensayar una visión desencantada del mundo.

El elemento que distingue gran parte de la obra mendocina es el humor como cosmovisión y como recurso de choque con la realidad. Su uso está encaminado siempre hacia el autocuestionamiento, en primera instancia, de la verosimilitud de lo que enuncian sus narradores y, en segunda, de los comportamientos y las convenciones sociales que hiperboliza en sus historias.

También se revisó la importancia de los géneros de masas para Mendoza. Por eso se propuso una aproximación al fenómeno de masas a través de los subgéneros; de esta forma se concluyó que dicha cultura se caracteriza por estar imbuida en un sistema comercial donde se reelaboran y transforman códigos continuamente.

La constante relectura de los fenómenos de masas le permite a Mendoza adaptarse con facilidad a cualquier medio; mientras que dentro de los círculos de la alta cultura deben pasar años para aceptar un cambio, las fórmulas y los estereotipos de la cultura de masas se comportan como pequeños focos de resistencia que mutan con la finalidad de mantenerse vigentes. La crítica condena la “literatura de fórmula” por su falta de innovación, pero se

ignora que es dentro de la repetición donde los productos de masas garantizan su eficacia. En otras palabras, su estructura se justifica por su función.

Por eso, una de las razones que posiblemente motiva a Mendoza a prestarle atención a estos géneros es el uso de lo seriado, es decir, de aquello escrito a partir de la fórmula, y que le permite generar otros pactos de lectura con el receptor de sus narraciones. Dichos pactos se juegan entre el reconocimiento, relacionado con la voluntad paródica del autor de explicitar el género parodiado, y la variante que desvía, generalmente dada por el sinsentido, el doble discurso de lo irónico y la visión satírica de la sociedad en la que Mendoza enmarca sus obras.

El empleo de géneros como el policial, la ciencia ficción y la novela sentimental, se debe a que Mendoza reconoció la oportunidad de un momento donde su consumo era masivo y era probable el reconocimiento de sus fórmulas por parte de los lectores. El resultado de su parodia no es la mera imitación de estos géneros, sino que éstos son los lugares en donde Mendoza compone una imagen hiperbólica de un mundo caótico en apariencia.

Por eso se rastrearon aquellas fórmulas tanto sintácticas como semánticas, con base en la clasificación propuesta por Rick Altman, que definen a cada uno de los géneros en los que se apoya Mendoza: la novela policial, la ciencia ficción y la novela sentimental.

El género policial es, probablemente, una de las prácticas literarias de las que más se ha servido Eduardo Mendoza para materializar el tono paródico de buena parte de su narrativa. Su apropiación de éste no es espontánea o casual, ni surge en una España ajena a las convenciones del mismo; de hecho, Mendoza elige al género policial como una de sus plataformas predilectas para criticar a la sociedad de su tiempo.

En cuanto a su relación con la ciencia ficción, Eduardo Mendoza, como lector de literatura anglosajona y de las expresiones de la cultura popular tanto locales como universales de Occidente, abreva de la tradición de la novela científica y sus derivados, puntualmente del *alien invasion*, para disponer el marco de *Sin noticias de Gurb*.

La desviación del género en las novelas de Mendoza radica, entre muchos otros aspectos, en el punto de vista mismo desde el que parte la narración; las obras de ciencia ficción que hablan de invasiones alienígenas rara vez adoptan la perspectiva de éstos, son más bien los humanos quienes observan, algunas veces desde el asombro y otras desde el horror, los efectos de esta puesta en contacto. Sin embargo, para el protagonista de *Sin noticias*, los sujetos extraños (ajenos) son, en realidad, los humanos. Con esto, Mendoza logra revertir la estructura misma del género: hace familiar lo extraño (el alienígena se humaniza) y se aleja de lo familiar para poder observarlo (el humano se hace exótico, se vuelve objeto de estudio para el lector). Este distanciamiento posibilita los tintes satíricos de la parodia al género.

Mientras que la parodia de la novela sentimental propuesta en *El año del diluvio* escapa al tono explícitamente cómico de *El enredo* y *Sin noticias*. En ésta última, Mendoza explora y reinterpreta la tradición de la novela amorosa, desde el sufrido romanticismo decimonónico, hasta la novela rosa contemporánea.

La crítica y la burla incisiva no aprovechan los mecanismos de la novela sentimental como medios para expresarse, sino que están presentes como elementos de la narración misma, en la novela son parte del carácter de ciertos personajes, como sor Consuelo, o se dan esporádicamente en algún episodio determinado. Sin embargo, al igual que en las obras analizadas en los apartados anteriores, el andamiaje que Mendoza elige para su historia

viene, completa y transparentemente, de la tradición de la novela amorosa y su finalidad — a pesar de no ser evidente o de que no se desarrolla a profundidad— también es hacer un juicio sobre la sociedad española, en este caso sobre la España de la Posguerra y sus consecuencias en la modernidad.

Asimismo, a partir de un ejercicio comparativo entre los protagonistas de las tres novelas analizadas, se establecieron semejanzas en cuanto a su condición de personajes periféricos, ajenos al mundo con el que están obligados a interactuar. Este rasgo se repite constantemente en la narrativa mendocina porque le permite transmitir al lector una mirada nueva, ajena a todo el aparato de convenciones y conductas sociales del universo mismo que cuestiona.

Otra conclusión a la que se ha llegado es que Eduardo Mendoza, de alguna manera y sólo en aquella parte de su obra que se considera cómica, siempre escribe lo mismo. Esta afirmación no busca demeritar la capacidad creadora de Mendoza, sino todo lo contrario. La originalidad no es el objetivo del catalán ya que éste asume de forma manifiesta su diálogo intertextual y no tiene la necesidad de esconder sus referentes, sus parodias son a propósito reconocibles. Se habla de que “escribe lo mismo” porque, sin repetir en lo absoluto el mismo argumento, el esqueleto a partir del cual conforma sus novelas es idéntico: toma un momento histórico y un espacio en Cataluña (con frecuencia en Barcelona) e inserta un personaje ajeno a dicho escenario motivado por una condición del subgénero que se parodia, para terminar —después de una serie de peripecias— en un lugar semejante al punto de partida.

La narrativa de Mendoza es un sitio de encuentro entre la tradición, y aquel universo de códigos, subgéneros, convenciones sociales, en las que el lector se reconoce. Con la

conciencia explícita del hecho literario, realiza una experimentación consciente de la manera en que decide disponer de sus piezas.

La mirada cargada de ironía le permite a Mendoza tomar distancia de aquello que analiza. De hecho, la parodia parte de ese supuesto: se bebe de otras fuentes, se les da un nuevo significado y se crea algo distinto que no titubea en mostrar su relación directa con el texto que le dio origen.

La lectura final subyacente a las tres novelas es la misma: la humanidad es absurda. Lo es más que sus personajes excéntricos, siempre portadores de una verdad incómoda. El objetivo de Mendoza es promover esta reflexión. Su estilo está lejos del tono adoctrinador porque se acerca mucho más a una mirada profundamente desencantada, la cual comparte con sus personajes.

Un ejemplo claro de lo anterior es el momento en que Loquelviento salva a Angela Merkel en *El enredo de la bolsa y la vida*, podría decirse que salva al país entero. El reconocimiento nunca llega para el personaje, quien acaba su aventura en un estado de abandono social peor que el inicial. Esto también es una constante en la poética mendocina: quienes ostentan el poder rara vez lo pierden y quienes habitan los fondos más bajos de sus escenarios, sin importar que busquen la movilidad social, rara vez pueden lograr un ascenso.

Este último aspecto es fundamental, porque es una puesta en juicio despiadada de la España que se cree moderna y se proyecta hacia el exterior como tal. El país salió del franquismo sin curar las heridas del pasado, se adoptaron modelos de organización sociopolítica de otros países sin pensar en lo que se adecuaba realmente a la realidad española. En las tres novelas, mediante una crisis económica, una España preolímpica, y una provincia olvidada, se da la impresión de que el progreso llegó tan sólo de forma



aparente. Todas las deficiencias sociales, las desigualdades y la miseria que caracterizaba a la España representada en la narrativa tremendista, no desaparecieron por completo.

Loquelviento afirma que aquello que invariablemente llega a arruinar las cosas es “el factor humano”. Eso mismo sucede en las novelas del catalán; el comportamiento de las personas resulta ridículo; prácticas como el consumo desmedido, la hipocresía y el egoísmo, dejan al descubierto la esencia de una comunidad que quiso ser moderna “a fuerzas”.

La versatilidad que caracteriza a la obra mendocina le ha permitido incursionar en distintos géneros literarios, pasar de una tradición a otra, y adoptar diversas formas estilísticas sin reparo. El trasfondo de sus parodias es con frecuencia el examen de la sociedad catalana. Mendoza remueve las máscaras de sus actores con la finalidad de desnudar las contradicciones y los sinsentidos del mundo moderno, eso sí, desde una lente humorística que anestesia el impacto entre los lectores y la realidad.

## Bibliografía

### Directa

BAJTÍN, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993.

CAWELTI, John, "The Question of Popular Genres Revisited", *Mystery, Violence and Popular Culture*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2004.

\_\_\_\_\_, *Adventure, Mystery and Romance*, Chicago: The University of Chicago Press, 1976.

GIMÉNEZ MICÓ, María José, *Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición*, Madrid: Pliegos, 2000.

HUTCHEON, Linda, "La política de la parodia posmoderna" (trad. Desiderio Navarro), *Criterios*: La Habana, 1993, pp. 195- 211.

\_\_\_\_\_, "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", *De la ironía a lo grotesco*. México: UAM Iztapalapa, 1981, pp.172-191.

KRISTEVA, Julia, "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Desiderio Navarro (comp.), La Habana: UNEAC/ Casa de las Américas, (Colección Criterios), 1997, pp. 1-24.

MENDOZA, Eduardo, *El enredo de la bolsa y la vida*, Barcelona: Seix Barral, 2012.

\_\_\_\_\_, *El año del diluvio*, Barcelona: Seix Barral, 1992.

\_\_\_\_\_, *Sin noticias de Gurb*, Barcelona: Seix Barral, 1991.

\_\_\_\_\_, *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona: Seix Barral, 1978.

MOIX, Llàtzer, *Mundo Mendoza*, Barcelona: Seix Barral, 2006.

NAVARRO, Desiderio (pról.), Intertextualität. *La teoría de la intertextualidad en Alemania*, La Habana: UNEAC/ Casa de las Américas, 2004.

\_\_\_\_\_, (pról.), "Intertextualité: treinta años después", *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana: UNEAC/ Casa de las Américas, 1997.

## Indirecta

ALTMAN, Rick, "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre", en *Cinema Journal*, vol. 23, no. 3, 1984, pp. 6-18.

ALLARD, Geneviève y Pierre Lefort, *La máscara*, México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

AMAR SÁNCHEZ, Ana María, *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.

BALIBREA, Mari Paz, "La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación", en *Iberoamericana II*, no. 7, 2002, pp. 111-118.

BARAJAS, Benjamín, *Diccionario de términos literarios y afines*, México: Édere, 2006.

BARRERO PÉREZ, Óscar, *Historia de la literatura española contemporánea*, Madrid: Istmo, 1992.

BORGES, Jorge Luis, "Borges en *El hogar 1935-1958*", Buenos Aires: Emecé, 2000.

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras*, México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

CERRILLO, Pedro y Antonio Mendoza, *Intertextos. Aspectos sobre la recepción del discurso artístico*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

COLMEIRO, José F., *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Madrid: Anthropos, 1994.

CONAN DOYLE, Arthur, *Estudio en escarlata*, Barcelona: Óptima, 2002.

DE LA PARRA, Mario Antonio, "Para una introducción a la nueva narrativa española. Diálogo con Rafael Conte", en *Cuadernos para el diálogo*, núm. 41, pp. 27- 38.

DÍAZ BORQUE, José María, *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*, Madrid: Al-Borak, 1972.

ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Madrid: Lumen, 1983.

ENCINAR, Ángeles, *Novela española actual: La desaparición del héroe*, Madrid: Pliegos, 1990.

FELLUGA, Dino, "General Introduction to Postmodernism". Recuperado de <http://www.cla.purdue.edu/english/theory/postmodernism/modules/introduction.html>, consultado 01/03/16.

FERRERAS, José Ignacio, *La novela de ciencia ficción. Interpretación de una novela marginal*, Madrid: Siglo XXI, 1972.

FRESÁN, Rodrigo, “*Riña de gatos. Madrid 1936* de Eduardo Mendoza” (reseña), en *Letras libres*, febrero 2011. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/rina-de-gatos-madrid-1936-de-eduardo-mendoza>, consultado 29/09/16.

GALÁN HERRERA, Juan José, “El canon de la novela negra y policiaca”, en *Tejuelo*, no.1, 2008, pp. 58-74.

GALLARDO PAÚLS, Elena, “El concepto de los géneros literarios” en *Anotaciones a la Poética de Aristóteles. Una aproximación desde el punto de vista de la teoría literaria*. Recuperado de <http://peripoietikes.hypotheses.org/377>, consultado 05/02/16.

GARCÍA BERRIO, Antonio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid: Cátedra, 1992.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 1989.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestos*, Madrid: Taurus, 1989.

GOETHE, Wolfgang J. von, *Los padecimientos del joven Werther*, Madrid: Akal, 2008.

GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Tusquets, 2005.

HICKEY, Leo, “Deviancy and Deviation in Eduardo Mendoza’s *Enchanted Crypt*”, en *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 15, no. 1/3, 1990, pp. 51-63.

IBAÑEZ EHRLICH, María Teresa, “El concepto de héroe y su desarrollo en la literatura española actual”, en *Céfiro: Enlace hispano cultural y literario*, vol. 9, no. 1-2, 2009, pp. 35-65.

IVANOV MOLLOV, Peter, “Problemas teóricos en torno a la parodia. El apogeo de la parodia en la poesía española de la época barroca”, en *Revista electrónica de estudios filológicos*, no.11, 2006. Recuperado de [http://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/12-parodia.htm#\\_edn24](http://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/12-parodia.htm#_edn24), consultado 22/01/16.

JAUSS, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid: Taurus, 1986.

KIREMIDJIAN, David, *A Study of Modern Parody. James Joyce’s Ulysses. Thomas Mann’s Doctor Faustus*, Nueva York/ Londres: Garland Publishing, 1985.

JIMÉNEZ, Pedro, “Apuntes sobre la censura durante el franquismo”, en *Boletín AEPE*, no. 17, 1977. Recuperado de *Biblioteca Cervantes Virtual*

[http://cvc.cervantes.es/Ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/boletin\\_17\\_10\\_77/boletin\\_17\\_10\\_77\\_03.pdf](http://cvc.cervantes.es/Ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/boletin_17_10_77/boletin_17_10_77_03.pdf), consultado 23/07/16.

LACHMAN, Renate, "Niveles del concepto de intertextualidad", Desiderio Navarro, *Intertextualität. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, La Habana: UNEAC/ Casa de las Américas, 2003, pp. 9-14.

MAGRIS, Claudio, "Parodia y nostalgia", *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*. Barcelona: Anagrama, 2004, pp. 51-54.

MAI, Hans-Peter, "Bypassing Intertextuality: Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext", *Intertextuality*, Londres: Routledge, 2000, pp. 135-142.

MILLÁS, Juan José, "Definición de un género", *Los inicios de la ciencia ficción*. Recuperado de <http://mural.uv.es/jorgon/definicion.htm>, consultado el 16/04/16.

MÜLLER, Beate (intr.), *Parody: Dimensions and Perspectives*, Amsterdam: Rodopi, 1994.

PFISTER Manfred, Prefacio a *Intertextualität. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, La Habana: UNEAC/ Casa de las Américas, 2004, pp. 9-14.

\_\_\_\_\_, "Concepciones de la intertextualidad", *Intertextualität. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, La Habana: UNEAC/ Casa de las Américas, 2004, pp. 25-49.

PRADERA, Javier, "El libro: industria y mercado", *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres 1975-1990*, Francisco Rico (dir.), Barcelona: Crítica, 1992, pp. 72-82.

POZUELO YVANCOS, José María, "Parodiar rev(b)elar", *Exemplaria: Revista de literatura comparada*, no.4, 2000, pp. 1-18.

REGIS, Pamela, *A Natural History of the Romance Novel*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.

RUÍZ PÉREZ, Ignacio, "El arte del disfraz y la creación en *Su único hijo* de Leopoldo Alas Clarín", *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 2003. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38401404>, consultado 07/03/16.

SÁNCHEZ, Guillem y Eduardo Gallego, "¿Qué es la ciencia ficción", *Sitio de ciencia-ficción*, recuperado de <http://www.ciencia-ficcion.com/opinion/op00842.htm>, consultado 25/02/16.

SAPPI, Alain-Richard, *El personaje del loco en la narrativa española contemporánea*, Tesis de doctorado, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 2010.

SERNA, Justo, "Eduardo Mendoza. La ironía de la tradición", *La imaginación histórica*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2012.

TYRAS, Georges, “La novela negra española después de 1975”, *La novela en España (siglos XIX y XX)*, Colección de la casa de Velázquez, Madrid, 2001, p. 249.

VALLES CALATRAVA, José, *La novela criminal española*, Granada: Universidad de Granada, 1991.

VILLALOBOS, Iván, “La noción de la intertextualidad en Kristeva y Barthes”, *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, XLI (103), enero-junio 2003, pp. 137-145.

WELLECK, René y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid: Gredos, 1966.

ZAMORA PÉREZ, Elisa Constanza, *Juglares del siglo XX: la canción amorosa, pop, rock y de cantautor (Temas y tópicos literarios desde la dialogía en la década 1980-1990)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.

Entrada “invasión alienígena”, *Latent Dirichlet Allocation (LDA)*, Princeton University, [http://www.princeton.edu/~achaney/tmve/wiki100k/docs/Alien\\_invasion.html](http://www.princeton.edu/~achaney/tmve/wiki100k/docs/Alien_invasion.html), consultado 29/09/15.